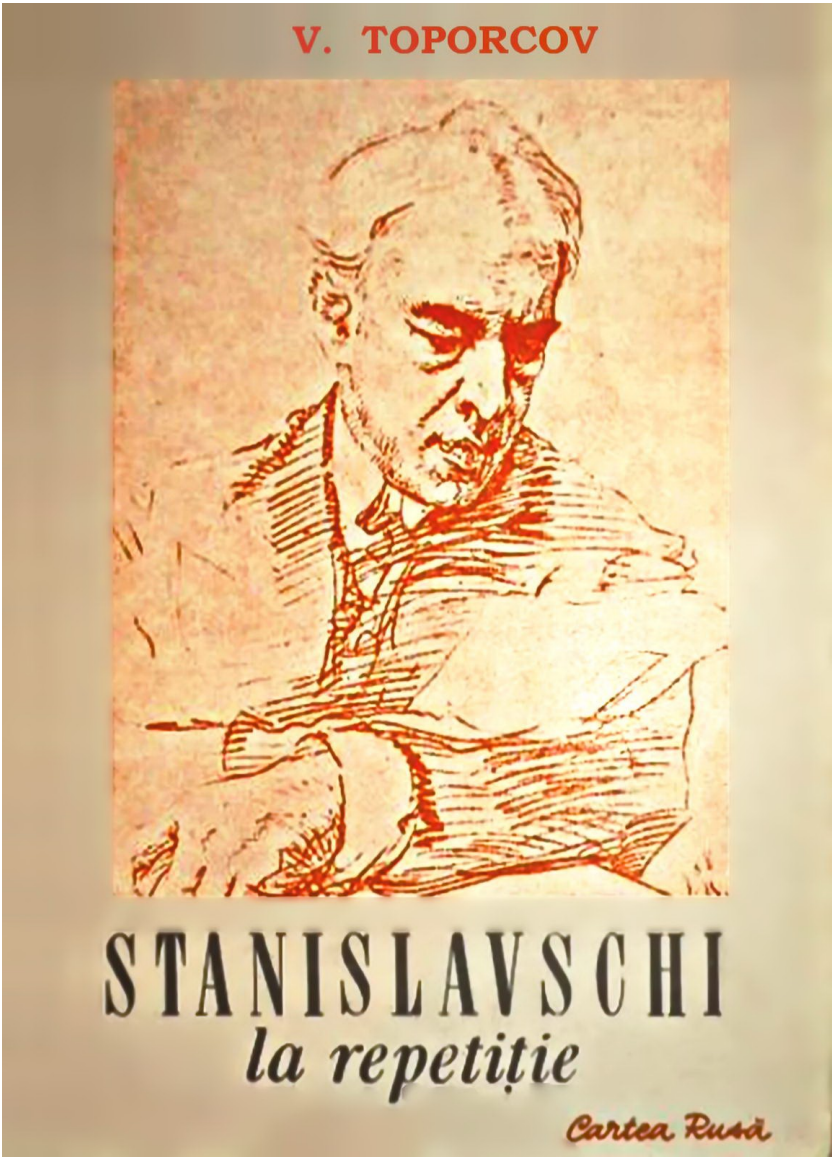


V. TOPORKOV
STANISLAVSKI LA REPETIŢIE

EDITURA „CARTEA RUSĂ”.

STANISLAVSKI LA REPETIŢIE

de

V. TOPORKOV

S-A EDITAT DE CĂTRE ASOCIAŢIA ROMANĂ PENTRU LEGĂTURILE DE PRIETENIE CU U.R.S.S.

A.R.L.U.S.

EDITURA „CARTEA RUSĂ” 1951

Această carte a fost tradusă în colectivul de redacţie al Editurii ARLUS – CARTEA RUSĂ după originalul în limba rusă Топорков В. О.-К. С. Станиславский на репетиции”, *Государственное издательство*

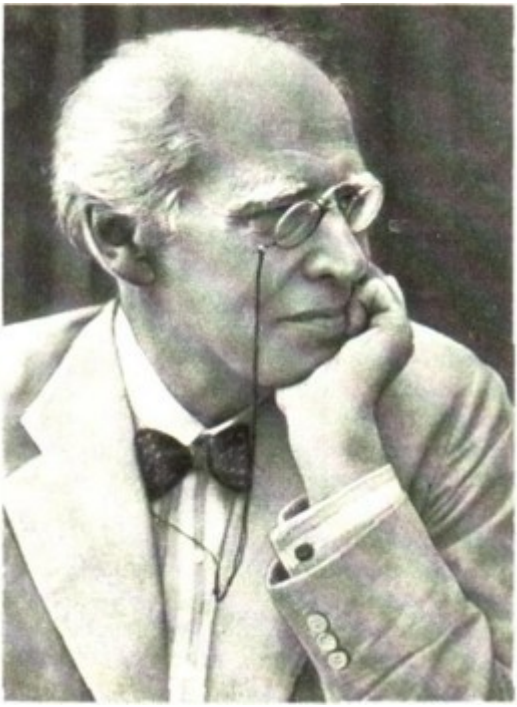
«ИСКУССТВО»

Москва – 1949

„Actorilor nu trebuie să le vorbeşti într-un limbaj savant, searbăd. Eu însumi nu sunt om de ştiinţă şi prin urmare nu m-aş îndeletnici cu o activitate pe care nu o cunosc.

Menirea mea este aceea de a vorbi actorului pe limba lui; nu de a filosofa, ci de a-i arăta, într-o formă simplă, metodele psihotehnice ce îi sunt necesare în practică şi mai ales în domeniul lăuntric al trăirii şi realizării artistice a rolurilor”.

C.S. STANISLAVSKI



C.S. Stanislavski

Prefaţă

*Această carte a fost scrisă de către unul dintre cei mai de seamă actori din zilele noastre, Vasili Osipovici Toporkov, artist al poporului U.*R.*S.S.*

Venind de la fostul teatru al lui Corş la Teatrul Academic de artă din Moscovar) el şi-a însuşit, printr-o muncă îndelungată şi stăruitoare, concepţia lui Stanislavski şi astfel noua tehnică a lui Stanislavski i-a deschis largi perspective de creaţie. Întâlnirea cu C.S. Stanislavski a însemnat pentru arta lui V.O. Toporkov începutul unei vieţi noi, hotărându-l să-şi revizuiască întreaga concepţie despre creaţia artistică şi despre arta actoricească.

Spre deosebire de alţi actori ai Teatrului Academic

de Artă din Moscova, care în activitatea lor creatoare s-au aflat în directă legătură cu C.S. Stanislavski şi cu V.I. Nemţirovici-Dancenco – V.O. Toporkov a fost doar un timp relativ scurt în contact cu Stanislavski şi anume în ultimii zece ani ai vieţii marelui maestru. Dar, tocmai faptul că Toporkov a venit la Teatrul Academic de Artă[1] după o îndelungată experienţă la alte teatre – ca Teatrul lui Suvorin şi fostul teatru al lui Corş – i-a înlesnit, prin comparaţie, să înţeleagă mai adânc ceea ce era principial nou în sistemul lui Stanislavski, să simtă, şi să vadă deosebirea dintre activitatea creatoare a Teatrului Academic de Artă şi activitatea altor teatre. Cunoscând din proprie experienţă, rodnicia noului sistem, Toporkov a devenit un activ propagandist al învăţăturii lui Stanislavski. În ultimii ani, prin numeroase discuţii cu actorii tineri şi prin cuvântări şi articole, Toporkov a povestit multe despre activitatea sa artistică alături de Stanislavski, împărtăşindu-şi experienţa creatoare şi căutând să dezvăluie şi să răspândească esenţa noii pedagogii teatrale.

În cartea de faţă, V.O. Toporkov îşi face bilanţul activităţii sale artistice. Amintirile lui au o mare însemnătate pentru că sunt scrise de un martor ocular, de cineva care a participat de-a dreptul la ultimele căutări creatoare ale lui Stanislavski. Înzestrat cu un viu spirit de observaţie şi cu o gândire limpede şi pătrunzătoare – Toporkov a fost în stare nu numai să păstreze în minte şi să fixeze cu toată grija observaţiile şi reflecţiile făcute de maestrul său, în timpul repetiţiilor; nu numai să reconstituie, în mod precis şi lămuritor, atmosfera şi caracteristicile acestor repetiţii; el a analizat profund şi cu o mare exactitate metodele pedagogice ale lui Stanislavski,

---

1 Teatru faimos în lumea întreagă sub numele de MHAT (iniţialele lui Moskovskii Hudojestveni Academiceschi Teatr – adică Teatrul Academic de Artă din Moscova). (N... trad.)

dezvăluind înseşi bazele învăţăturilor sale... Amintirile lui V.O. Toporkov nu sunt nişte simple amintiri ale unui actor, ci ele constituie un însemnat document pentru cunoaşterea metodei lui Stanislavski, document care înfăţişează în mod concret munca dusă de el cu actorii pentru crearea diferitelor personaje. De aceea, cartea lui Toporkov umple multe lacune din cunoştinţele noastre privitoare la sistemul lui Stanislavski. Acesta a scris două volume din studiul intitulat „Munca actorului cu sine însuşi", bătând despre procesul creator al „retrăirii şi al întruchipării" personajelor, dar nu a reuşit să isprăvească partea următoare din cuprinzătoarea sa lucrare despre măiestria actorului, în cava urma să înfăţişeze metoda muncii actorului pentru închegarea rolului. (Ne-a rămas doar materialul pregătitor pentru acest volum şi câteva fragmente izolate, ce au fost în parte publicate).

Stanislavski a arătat, în diferite prilejuri, că înţelegerea sistemului său este cu putinţă numai prin mijlocirea practicii, în amintirile sale, V.O. Toporkov ne *arată metodele şi cercetările de pedagog. şi regizor ale lui Stanislavski, pe care le-a cunoscut în activitatea sa din ultimii ani (1927 – 1938).*

*Descriind repetiţiile pieselor „Delapidatorii", „Suflete moarte" şi „Tartuffe", Toporkov – care ştie să îmbine cu talent şi în mod atrăgător spontaneitatea martorului ocular cu precizia unui atent cercet*ător ne *arată geniala activitate* e*xperimentală a lui Stanislavski. Acest volum constituie, în momentul de faţă, singurul îndreptar care precizează complet şi din toate punctele de vedere noile metode de creare a tehnicii actoriceşti, folosite cu prilejul studierii piesei „Suflete moarte" şi, îndeosebi, a piesei, Tartuffe", a cărei realizare artistică Stanislavski o socotea drept testamentul său în privinţa creaţiei actoriceşti.*

Asemeni lui C.S. Stanislavski, care în „Viaţa mea în *artă" nu vorbeşte atât despre realizările şi reuşitele sale,*

ci pune accentul mai ales pe căutări şi eşecuri. – F.*O. Toporkov, pe care Stanislavski îl socotea ca pe unul dintre cei mai iubiţi actori ai săi, ne povesteşte mai ales despre greşelile sale actoriceşti, analizând amănunţit cauzele şi lăsând în umbră izbânzile. Fiind unul dintre cei mai populari actori din Moscova, V.O. Toporkov odată cu intrarea sa la Teatrul Academic de Artă – a renunţat curajos la succesele de care se bucura în mod obişnuit, pentru a-şi însuşi legile de creaţie actoricească preconizate de Stanislavski. După propria sa mărturisire, munca lui alături de Constantin Sergheevici la crearea rolului lui Cicicov a constituit „etapa cea mai importantă a vieţii sale artistice".*

„Am străbătut o cale grea, povesteşte V.O. Toporkov, am cunoscut mult zbucium, multe suferinţe, eşecuri şi nădejdi înşelate. Nimic nu mi-a zdruncinat, însă, credinţa în adevărul drumului arătat de Stanislavski". Marele regizor l-a adus, în sfârşit, pe acel drum mult căutat, pentru care, am fost nevoit să rătăcesc chinuit prin beznă, atâta vreme" şi l-a înarmat cu legile unei creaţii organice, dându-i putinţa de a-şi continua dezvoltarea.

După o serie de alte spectacole, Toporkov a început să interpreteze rolul extrem de greu al lui Cicicov, rol care nu-i *reuşise la început, dând dovadă că a înţeles specificul creaţiei lui Gogol, stilul, şi umorul lui tăios. şi suculent. Personajele interpretate de Toporkov se caracterizează prin pasiune, prin adâncirea şi înţelegerea fiinţei lor, prin contopirea lor cu tema piesei, prin fineţea analizei psihologice, printr-o desăvârşită naturaleţă – şi un realism autentic, şi* totodată *printr-o subtilă şi şlefuită expresivitate scenică. Atât rolul lui Cicicov cât şi rolul lui Orgon din piesa lui Molière au fost interpretate de Toporkov cu o reală inspiraţie cu temperament. Mai ales în rolul lui Orgon, el a adus o nouă interpretare scenică lui Molière, stârnind un entuziasm general. De asemenea, alte*

creaţii ale sale pot fi socotite printre cele mai de seamă realizări ale Teatrului Academic de Artă din Moscova. Succesele sale actoriceşti se datoresc, în mare măsură, geniului regizoral şi pedagogic al lui Stanislavski. Un sistem nu crează talente, dar un actor talentat, înarmat cu un sistein, descoperă în el însuşi izvoare noi de creaţie şi *capătă posibilitatea de a-şi dezvolta până la culme talentul.*

Cine a asistat la repetiţiile conduse de Constantin Sergheevici îşi *aminteşte atmosfera aceea emoţionantă de încordate căutări.* şi *descoperiri, când se năruiau toate noţiunile considerate în mod obişnuit ca juste, deschizându-se în faţa actorilor perspective şi probleme creatoare cu totul noi... Acest om excepţional a exercitat o influenţă neobişnuită asupra mea; el a trezit artistul din mine... mi-a arătat o seamă de perspective artistice la care nici nu visam şi care, fără ajutorul lui, nu mi s-ar fi ivit niciodată în faţă", scria V.I.* Cacialov *despre Stanislavski, întruna, din scrisorile sale, în aiii în care duşmanii Teatrului de Artă vorbeau mereu* despre *despotismul regizoral al lui Stanislavski şi când aplicarea sistemului său era abia la început. Admirabilele cuvinte ale lui Cacialov ne revin firesc în minte când citim arrvintirile lui* T.*O. Toporkov despre munca sa alături de Stanislavski.*

Căutând să înlăture în actor orice urmă de meserie... şi *să-l apropie de starea de creaţie... căutând să elibereze personalitatea actorului de... şabloanele" care-l ţineau ferecat şi din „convenţionalismul" teatral, care-l împiedica să simtă pe scenă* Cea un om viu *şi să înceapă a trăi viaţa organică a personajului. Stanislavski era sever şi neînduplecat în cerinţele sale, refuzând cu hotărâre şi perseverenţă calea compromisului. În privinţa artei el cerea totul. După mărturisirea actorilor deja Teatrul Academic de Artă. „A lucra cu Stanislavski era un chin şi o bucurie; mai des însă un chin, până în clipa în care înţelegeai calea pe care te atrăgea pentru realizarea*

scopului stabilit". El stăruia întotdeauna ca întreaga comportare scenică a actorului să fie simplă, limpede, să aibă o consecvenţă logică, să fie închegată organic, urmărind contopirea deplină a actorului cu personajul. Dar tocmai aceste sarcini, în aparenţă atât de simple, se dovedeau a fi greu de îndeplinit, deoarece îi cereau actorului o tehnică artistică desăvârşită, maximum de adevăr şi sinceritate, şi o pătrunzătoare întruchipare realistă.

Năzuind către o nobilă şi artistică simplitate – rezultat al unei înalte măiestrii al gustului artistic şi al celei mai complexe tehnici – Stanislavski se arăta totdeauna necruţător faţă de orice manifestare falsă sau artificială, fată de tot ceea ce diforma, împiedica sau stânjenea creşterea creatoare a actorului. NI delimita precis arta de meserie; ura diletantismul, rutina, afectarea şi nu admitea să fie îngăduitor cu propria ta creatje. Năzuia către o deşi ălcare profundă şi multilaterală a personalităţii artistice şi nimicea fărâmilă toi ceea ce putea împiedica sau înnăbuşi talentul, tot ceea ce constituia aşa-zisa „blestemata meserie de actor".

Credincios preceidelor lui Şcepchin, C.S. Stanislavski cereaactorului o permanentă desăvârşire de sine. şi o muncă îndârjită şi sistematică, în tot cursul vieţii sale. Nu era uşor să lucrezi cu Stanislavski, care căuta mereu în artă problemele cele mai înalte. Acei, care au trecut însă, prin riguroasa lui, şcoală şi care netemându-se de greutăţi, au, ştiut să reziste, aşa după cum, se exprimă Toporkov, la acea „purificare prin foc". au ieşit transformaţi, căliţi, resimţind o inallo! bucurie creatoare. „Tot ceea ce ţi se tiare acum atât de greu, este în realitate, un nimic. Ai răbdare, să pătrunzi, să te gândeşti şi să înţelegi aceste nimicuri şi vei cunoa Mă cele mă\i înalte bxmirii, îngăduite omului pe această lume", scria C.S. Stanislavski actriţei O.L. Knipper-Cehova., care era tulburată. şi emoţionată de

noua metodă, aplicată pentru prima oară la repeti-Hile piesei „O lună la ţară”. „Te implor să fii curajoasă şi dârză în această luptă al listică, în care trebuie să birui”, continuă Stanislavski. „Să fii dârză. şi curajoasă nu numai de dragul talentului dumitale – talent pe care-l apreciez din toată inima – ci şi de dragul întregului nostru ansamblu, care constituie tot rostul vieţii mele...” Aşa se întâmpla, duj) acum ne povesteşte, atât de emoţionant. şi *de veridic. Toporkov, atât în primii ani de aplicare a sistemului, când maestrul cerea actorilor Teatrului Academic de Artă, care. şi aveau metodele de interpretare, gata formale, să „înveţe, din nou alfabetul”, cât şi în ultimii ani ai vieţii ălui Stanislavski... Ţineţi minte că oricare mare actor, care ştie ce să ceară, de la el însuşi, trebxie, după un anumit timp (patru sau cinci ani), să se întoarcă din nou la învăţătură” spunea Constantin Serii gheenici actorilor, care participau la studiuji experimentai: al piesei „Tartuffe”, muncă începută de el cu un scop strict: pedagogic, pentru a perfecţiona tehnica actorilor. „Este necesar să urmărim, zi cu zi, ridicarea nivelului nostru artistic, iar, după ci*nd-§*a se ani, să ne întoarcem, pentru un răstimp de şase luni sau chiar – şi mai muW” la învăţătură”, insista Stanislavski. Şi nu-i oare semnificativ faptul că din grupul de actori ai teatrului de Artă, veniţi la el să şi însuşească metodele perfecţionate ale tehnicii artistice, făceau parte, alături de M.N. Chedrov, V.O. Toporkov, L.M. Coreene va sau alţii, şi maeştrii bătrâni şi venerabili ai teatrului ca: O. fi. Knipper-Cehova şi L.M. Leonidov (care luau parte la munca studioului Stanislavski)?*

Ca şi pe Nemirovici-Dancenco, pe Stanislavski îl frământa mereu grija pentru viitorul Teatrului Academic de Artă, care avea nevoie de o permanentă înnoire. şi perfecţiol n-are. El considera că arta acestui teatru, bazată „pe reprodui *cerea. şi redarea unei vieţi organice reale,*

nu\ poate îngădui i forme şi tradiţii împietrite, oricât ar fi de minunate! Arta este I viaţă, şi, ca tot ce trăe, ştie, ea se află într-o necontenită mişi care. şi dezvnitare". Stanislavski nu socotea sistemul său drept ceva deplin structurat şi definitiv închegat. Sistemul său nu reflecta. şi întărea numai activitatea sa regizorală şi pedagogică, plină de necontenite căutări, ci, în dezvoltarea sa „depăşea practica existentă a teatrului, punându-i în faţă noi probleme, cum a fost în cazul spectacolelor cu piesele „Suflete moarte" şi „Tartuffe".

În studierea experimentală a piesei „Tartuffe", C.S. Stanislavski a folosit pentru prima dată, în mod consecvent „noua metodă, a muncii actorului în privinţa rolului şi specia – cotului, metodă care a primit numele de „metoda acţiunilor fizice". M.A. Chedrovcare a realizat punerea în scenă a. piesei „Tartuffe" şi care a dezvoltat în activitatea sa regizorală la Teatrul Academic de Artă „m & toda acţiunilor fizice", înrădăcinând-o în practica artistică a Teatrului – afirmă că „această metodă aduce multe elemente concrete în activitatea actorului. Ea se bazează pe unitatea nedespărţită dintre viaţa fizică şi viaţa psihică şi se realizează prin stabilirea unei perfecte organizări a atitudinii fizice pe care trebuie să o aibă actorul pe scenă. Sensul acestei metode constă în a pătrunde – jrrin executarea corectă. şi logică a acţiunilor fizice – fondul ffenthnentelor şi emo! iilo7 cele mai complexe fi mai adânci: Pe care aclorul irelme să le provoace în sine însuşi, spre a da viaţă personajului pe care-l joacă.

Descriindu-ne atât de clar şi atât de complet, întregul proxes de creaţie al spectacolului cu, Tartuffe", cartea lui V.O. Toporkov va ajuta ia înţelegerea şi răspândirea „metodei acţiunilor fizice", metodă căreia Stanislavski îl atribuia, în ultimii ani, o covârşitoare importantă şi cu a cărei elaborare se ocupa în studioul de operă şi dramă ce-i. poartă numâte, jălegând exemple concrete şi clare,

Toporkov ne arată că, în concepţia lui Stanislavski, acţiunea fizică nu înseamnă numav o simplă acţiune fizică, ci ea cuprinde şi momenfept psihologice, constituind, în fond. O acţiune psihofizică. „Nu există acţiune fizică fără dorinţă, fără năzuinţă şi scop, fără o justificare lăuntrică, prinir un sentiment anumit; nu există ficţiune şi imagină. În care să nu fie cuprinsă o anumită acţiune gândită. Aşadar, nici pe scenă nu trebuie să existe vreo acţiune fizică, pe care să nu o poţi socoti autentică şi în care deci, să nu simţi oglindirea adevărului" – scria C.S. Stanis lavschi, afirmând tounlalăi că, toate acestea dovedesc legătura strânsă. Între acţiunea fizică şi toate elementele lăuntrice, ce alcătuiesc starea de spirit a actorului".

Această căutare a unor acţiuni fizice, logice şi consecvente, care să-l ducă pe actor ta pătrundered adevărului – căutare ce-l preocupa de Stanislavski mult şi stăruitor în timpul repetiţiilor – ar, putea părea unor observatori superficiali doar un simplu exerciţiu tehnic, lipsit de legătură directă cu înfăţişarea conţinututui ideologic] al piesei. Staitisâavschi nu considera, însă, problemele ideologice. şi tehnice ca fiind izolate unele de altele. Şi în afara problemelor geiierute ale spectacolului. El sublinia, dimpotrivă, în mod insistent rostul primordial pe care-l ocupă în creaţie elementul ideologic. *Negând, atât raţionalismul, searbăd cât şi caracterul fictiv al creaţiei, Stanislavski arată cu precizie, în primul volum din „Munca actorului cu sine însuşi", necesitatea exis, tenţei unei teme primordiale propusă în mod conştient, descoperită prin analiza operei şi înfăţişând ideea ce stă ta baza ei.*

Stanislavski cerea actorului „o temă primordială" care deriva dintr-o idee creatoare demnă de tot interesul, socotind <căi descifrarea conţinutului ideologic cuprins în temă trebuie să fie completă neîntreruptă, trecând ca un fir roşu prin roluri şi prin spectacol. Prima grijă a

actorului, trebuie să fie aceea de a nu pierde din vedere tema primordială" scria Staniă-lavsclii. „.1 uita de ca înseamnă a rupe însăşi linia vieţii din piesă, li o catastrofă şi pentru rol, şi pentru actor, şi pentru întreguţ spectacol". Stanislavski considera teoria temei primordiale şi d acţiunii principale ca un element esenţial al sistemului său.

În amintirile sale V.O. Toporkov ne arată limpede cum Stanislavski căuta totdeauna să adâncească la maximum conţinutul fiecărei scene şi al fiecărui episod. El cerea actorilor o acţiune unitară, veridică, susţinută şi consecventă din punct de vedere logic, un joc desăvârşit, care să aibă o întemeiere logică şi o dezvoltare lăuntrică proprie, pătrunsă de un ritm expresiv şi exprimând cu limpezime ideea, înţelesul profund al piesei şi tema ei centrală, care determină comportarea fiecărui personaj.

Spre deosebire de cei care i-au vulgarizat teoria şi care au încercat să prefacă în fetiş „metoda acţiunilor fizice", cât şi alte metode pedagogice, îl ree/isorale ale sale, Stanislavski nu vedea în ele un scop în sine, ci doar un mijloc care ajută, actorului să purceadă de la simplu la complex, de la acţiunile fizice eternentare la profunde emoţii psihologice – într-un cuvânt, la crearea personajului şi la de *< văluirea conflictului ideologic al piesei.*

Sistemul lui Stanislavski continuă şi dezvoltă principiile *fundamentale ale gândirii estetice ruse. În formularea principiilor sate de bază, Stanislavski porneşte de la minunatele reflecţii ale lui Puşkin, ale lui Gogol şi ale lui Scepehin asupra artei teatrale. Îi erau scumpe şi ideile lui Belinschi asupra înaltei meniri sociale şi educative a teatrului, asupra caracterului naţional al artei realiste ruse. Îi erau de asemenea scumpe cuvintele lui Cernîşevschi „frumosul este viaţa" şi constructivele idei ale lui Gorki şi Cehov, care îi îmbogăţeau sistemul. În cadrul acestui sistem, se îmbină înnoirea curajoasă şi negarea necruţătoare a canoanelor şi tradiţiilor învechite*

sau moarte, care împiedicau mersul înainte, cu o transformare autentică, profundă şi înţeleaptă a tradiţiilor, într-adevăr măreţe ale culturii ruse.

Chiar dintru început şi în decursul anilor ce au urmat: sistemul lui Stanislavski s-a format prin lupte înverşunată

Împotriva tuturor teoriilor teatrale decadente, duşmănoase realismului, împotriva formalismului şi a estetismului, ascunsesul) fraze pseudolnnoitoare şi pseudorevoluţionare. Încă de la început, Stanislavski a simţit sub masca „revoluţionară" esenţa cosmopolită a acestei „înnoiri", al cărei caracter era cu totul străin tradiţiilor realiste ale artei ruse, dându-şi seama de înrudirea lui strânsă cu cultura decadentă şi putredă a Occidentului burghez. „În artă, există orientări şi drumuri false, care căţăra vreme par a reprezenta ceva nou, primejduind fundamentele înaltei arte realiste, deşi nu sunt în stare s-o nimicească. Formalismul este doar un fenomen trecător", spunea Stanislavski în timpul repetiţiilor.

Când se întâmpla, însă, ca influenta formalistă să pătrundă şi în Teatrul Academic de Arta, Sta, nisin, vsclii şfm să curme în mod categoric şi cu hotărâre. În capitolul privitor la spectacolul cu piesa „Sufleld moarte", T.O. Toporkov ne povesteşte cât de hotărât a respins Stanisjavschi prima înfăţişare a acestui spectacol, înfăţişare în care regisovul V.G. Salinov, schi încerca să redea, cu ajutorul unor elemente fanta, ilice şi al unui, simboli, sm grolesc – interpretându-l pe Gogol în siilut lui Iloffmann – îngroziloarea atmosferă socială a Rusiei din timpul lui Gogol. Considerând iniţial gre, şită linia sjieclacolului, Sianistavschi a anulat dintr-odată tot ce se lucrase. Un interes deosebit prezintă amănuntele pe care ni le dă Toporkov cu privire la felul în care Stanislavski eliminând grotescul, îl stilul fantastic inspirat de Iloffmann,

a purces să înfăţişeze înşele, ml social, profund realist din măireaţix operă a lui Gogol. Stanislavski a lucrat cu actorii, desfăşurând o activitate subtită şi complexă, înlăturând astfist cel & mai mici urme formaliste, de echilibristică trucuri. Drept rezultat al acestor străiduinţe, s-a ajuns la unul dintre cele mai desăvârşite spectacole ale Teatrului Academic de Artă.

Stanislavski a chemat la luptă împotriva formalismului, pe care îl ura, din pricina lipsei de conţinut idteologic. şi a. sărăciei lui spirituale; din pricină că formetustnul distruge arta şi mutilează fiinţa actorului „silindu-l să creeze doar ceva exterior, superficial şi gol, alterând astfel însăşi natura organică a comportării: omeneşti. El era convins că „buruienile vor fi distruse" şi că menirea Teatrului! Academic de Artă constă nu mimai în păstrarea artei realiste pentru popor, ci şi în perfecţionarea ei cât mai mult. În toiul activixăiii pentru punct ea în scenă a piesei, Suflete moarte", Stanis

Javschi află, plin de indignare şi amărăciune, de montarea tragediei „Uamlel" la Teatrul „Vahtangov", unde regizorul denaturase pe Shahespeare, prefăcând tragedia aceasta filosofică mir o parodie şi o farsă, în care regizorul îşi bătea joc şi făcea haz de un Hamlet gras, preocupat de lupta pentru tron, şi în care Ofelia era înfăţişată ca o femeie de moravuri uşoare. În ziua aceea, îşi aminteşte V.O. Toporkov, Stanislavski necăjea pe actori în timpul repetiţiilor „cerându-le să facă aproape imposibind, năpusundu-se împotriva tor, la cea maimică, greşată, sau la orice gest de prost gust. Uneori, era crud şi nedrept. N-ai plăteam, astfel, pentru cei care îşi *bătuseră joc de geniul lui Shahespeare".*

Sistemul lui Stanislavski constituie o puternică armă în lupta pentru arta socialistă, în lupta împotriva denaturărilor formaliste în teatru. „Numeroase fi înflăcărate discuţii se iscă şi acum în jurul, acestui sistem

şi anumite principii ale lui sunt interpretate în diferite feluri. Este şi firesc să se întâmple aşa, căci în cadru! *acestui sistem sunt cuprinse absolut toate problemele creaţiei. Şi măiestriei actoriceşti. Pentru noi, deosebit de preţioasă este acea permanentă năzuinţă de a merge mereu mai departe, acea năzuinţă specifică geniului lui*

Stanislavski... Iată de ce sistemul său constituie o genială călăuză în acţiune şi nu rez-iltatul dogmatic al anumitor norme şi reguli", scria în ziarul „Cultura. şi viaţa" talentatul adept şi continuator al ideilor creatoare ale lui C.S. Stanislavski, M.

N. Chedrov, care se afla în fruntea conducerii artistice a Teatrului Academic de Artă.

Amintirile lui V.O. Toporkov reînvie în faţa noastră fi gura nobilă şi măreaţă a lui Stanislavski, a genialului artist, profesor şi luptător, a cărui moştenire creatoare contribuie la dezvoltarea artei noastre sovietice, arta cea mai înaintată din lume. Cartea lui Toporkov se adresează nu numai celor care lucrau în teairu, criticilor şi istoriografilor teatrului, ci şi largilor cercuri de cititori, care se interesează de creaţia lui Stanislavski, de Teatrul Academic de Artă şi de problemele ariei scenice.

N. CIUŞGHIN

CÂTEVA CUVINTE ALE AUTORULUI

În anul 1909, am absolvit Şcoala de Artă Dramatică din Potersinirg. Aveam doiiăzeci de ani. Plin de încredere în forţele mele, în cunoştinţele şi în pregătirea mea profesională, am păşit voios pe drumul greu al profesiei de actor şi... m-am j) oticnit chiar de la primii paşi.

Ciripitul naiv şi copilăresc, al glăsciorului meu, a dat greş pe scenă faţă de măiestria [«ofensională, atât de sigură, şi de ampla sonoritate a glasului colegilor, actori ai teatrului „Liga temperanţei", în trupa căruia iuliaseiii du) a U; riuiuarea studiilor de artă dramatică. De atunci, am trăit mereu când clipe de nădejde, când crunte dezamăgiri,

care mă duceau adesea la disperare – fenomen destul de cunoscut fiecărui slujitor al scenei.

Lipsa de cunoştinţe exacte şi de l) aze teoretice în arta noastră, considerată de cătn* mulţi, doar ca un fenomen natural în teatru – contribuie, în mare; măsură, la pricinuirea acestor chinuiloare crize în activitatea actorului.

Luminând multe aspecte întunecate ale procesului de creaţie, O.S. Stanislavski ne-a sentit de a mai rătăci pe căi necunoscute, arătându-ne drumul cel mai drept şi mai sigur spre adevărata măiestrie actoricească.

Am avut norocul să lucrez sub, directa lui conducere. În educarea actorului, Staiiislavski urmărea nu numai să-l înzestreze cu tehnica profesională, ci să-i dezvolte spiritul în toate privinţele, îndrumându-l să slujească prin artă societatea.

I

„Nu trebuie, să ne iubim pe noi în artă, ci în noi să iubim arta”, spunea el. A (; ea slî artă, înzesleată cu cea mai înaintată tehnică, iji avărul îiiallul [C1 al educărijj poporului, Îl i spiritul noilor şi măreh lor idei ale vremurilor noastre, a constituit întotdeauna idealul lui (S. Stanislavski.

Imensa lui autoritate, [) precum şi cunoaşterea perfectă a. naturii creatoare a actorului îi dădeau dreptul să încerce cele mai îndrăzneţe experimente în activitatea sa cu actorii, Cioriiiţele sale, fală de actori, aveau drept rezultat faptul eră ei învingeau mai lesne greutăţile şi duceau la o soluţionare mai simplă şi mai limiede a reprezentării imaginii scenice.

(cinstind memoria marelui învăţător al scenei, în faţa căruia mă simt} K veci îndatorat, mi-am propus drept ţel) ropagarea ideilor sale.

niscutând adeseori cu tinerii noştri actori despre tehnica actorului, am simţit, de fiecare dată, deosebitul lor

interes faţă d (! activitiitea lui Stanislavski.

Iată ce în a hotărât să-mi scriu amiidirilt desire ultimele colaborări îidrii creaţie cu genialul maestru şi să înfăţişez noile metode, (lescoi) erile de dânsul pentru realizarea spectacolului şi a rolurilor. Îidesnind astfel tinerelalui nostru, dornic de cunoştinţe, calea spre înţelegerea sistemului bii Stanislavski.

V.N. Davîdov

1 fi T

S.I. Iacovlev

Început de drum

Iu viaţa mea am urmat două şcoli de artă dramatică – prima a fost şcoala imperială de Artă Dramatică de pe lângă Teatrul Alexaudrinsclii din Petersburg (1906 – 190!». iar a doua o consider activitatea mea practică cu Stanislavski, la Teatrul Academic de Artă din Moscova (19 ti7 – 1938).

Privind îndărăt, la primii mei ani de învăţătură şi comparându-i cu şcoala lui Stanislavski, ajung din ce în ce mai mult la convingerea că absolvirea şcolii-model din Petersburg, în ciuda faimei de care se bucura pe ti mjjul ei, îi a însemnat totuşi pentru mine mai mult decât un act oificial sau juridic, care-mi acorda numai o diploană, în timp ce lecţiile lui C.S. Stanislavski mi-au dat putinţa de a. cunoaşte într-adevăr bazele artei noastre.

În legătură cu aceasta, nu este lipsit de interes să aruncăm o privire asupra stării de lucruri din şcolile de artă dramatică, înainte ca C.S. Stanislavski să-şi fi creat sistemul său. Nu-mi vine greu să fac o astfel de incursiune, deoarece, după cum am mai spus, am studiat eu însumi arta dramaticâă într-o şcoală „dinaintea reformei”, în vremea când Constantin Sergheevici era la îmâeputul experienţelor sale, căutând baza teoretică a artei actoriceşti şi când el încă nu avea, în domeniul acesta, destulă autoritate, mai ales, la noi, la Petersburg.

La şcoala imperială de Artă Dramatică din Petersburg locul de frunte, între profesori îl deţinea V.N. Davîdov, celebrul actor al Teatrului Alexandrinschi. Acesta era patriarhul nf cu păr alb al şcolii, autoritatea necontesialu a ei. Se socotea un mare noroc să fii printre elevii clasei lui. Aceştia îl adorau şi i se supuneau fără şovăire. În timpul lecţiilor, domnea o disciplină e. xemplară. Am avut, de câteva ori, prilejul să asist nu numai ca spectalor, ci chiar să rej) et p este cu elevii lui. Pe atunci, toate acestea îmi produciaiu o impresie covârşi loare şi, într-adevăr, lecţiile sale erau, în felul lor, foarte interesante.

Când venea în sala de re]) etaţii, acest venerabil actor îşi aduna împrejur tini Tetul; făcea prelegeri interesante despre tealru şi despre marii artişti ruşi, povi stea întâmplări din viaţa celebrului tragedian italian Tommaso Salvini, pe care-i]) reluia şi-l evoca, imitându-l cu multă măiestrie. Trecea, apoi, la piesa care urma să fie repetată, vorbea cu fiecare inierjtrel, mălându-i ceea ce îi reuşea şi ceea îce nu, apoi discuta despre piesă şi despre fiecare rol în parte. Totul era foarte coningător, limpede şi lesne de înţeles. Elevii, nerăbdători să apară pe scenă, începeau să repete, dar se convingeau de îndată (Ti. nu [tot realiza în practică ceea ce înainte le păruse atât de a; m) lu’ –, limpedi şi uşor. Tehnica lor minoră nu era în stare

să birue nici a suta jiarle din ceea ce le expunea. În mod atât de luminos, iubiţid profesor. Şi cu cât era mai luminoasă expunerea lui, cu atât mai m-putincioşi şi mai mărunţi se v Cdeali eli-vii în projirii lor ochi. Pe scenă, domneau plictiseala, banalitatea şi deznăde jdea. Mai-ele maestru, fie că aţi –, prea în timp ce elevii ithdtau monoton, interpretând vreo comediu plină de liaz, fie că S C înflăciăra şi, plin de indignare, critica» e fiecare interpret, imitându-i jocul în liatjocură. Apoi, cu un gest tirim se în ciuda vârstei şi a corpolenţei sale, se urca pe estradă şi interpreta în mod genial fiecare rol în parte. După aceea în aplauzele elevilor cobora satisfăcut de pe estradă, şi, aşezându-se în fotoliu, spunea vesel: „Oare sunt eu sau Oiort Ivaiujvici Obrâvebui?” i)

Potolindu-se în urma acestui succes personal, îşi recăpăta buna dispoziţie şi termina lecţia cu nişte istorioare vesele şi cu câteva scamatorii, pe care le executa cu multă îndemânare. El îşi sfătuia elevii să înveţe această artă. a scamatoriei; „Aclorid treime să ştie de toate, să joace, să cânte, să danseze şi să facă scamatorii”.

Expresie preferată a lui Davîdov. (N. aut.)

Farmecul personalităţii acestui mare actor, reflecţiile sale: a (lăiici şi convingătoare, demonstrarea propriei sale maeştrii, grija părintească ce-o avea pentru eu vi şi care trecea dincolo de zidurile şcolii – toate acesta i aveau o înrâurire nemaipomenită asupra viitorilor actori, precum şi asupra dezvoltării cantităţilor tor naturale. Iu vremurile acelea, măreţele tradiţii iM alisle ale artei lui Scepchin care ajunseseră la o mare înfloi în C. ei aii iM prezentate de către o) leiadă de emineid. i actori ai tealriilui-model din Moscova şi Pelersburg şi reăspăiidite cu devoţiune în Şcoala de Artă Dramatică, mai ales de către un pediigog ca V.N. Davîdov. Elt vii acestuia căpătau, sul) înrâurirea lui binefăcătoare, anumite însuşiri artistice, prin care se ridicau cu mult deasupra tipului obişnuit de actor

autodidact din provincie.

C Ceilalţi profesori din vremea aceea îşi aveau fiecare particularităţile lor, sistemul lor de predare şi felul lor propriu de a educa pe tinerii acelori, posedând însă, cu toţii o trăsătură comună: li [) să uium solide baze teoretice şi a unui sistem de educaţie biiu C. oncef) ul. Tot ce era]) rez („idal p (! atunci dre]) l. sistem", 1) A jbăia încă în jurul a ceea ce se va coiu retiza mai târziu în practi („a lui C.S. Stanislavski.

Eh vii acestor şcoli, deşi îşi însuşeau unele principii teoretice des [tro artă şi erau pătrunşi de spiritul creator al profesorilor lor, nu căpătau, lotuşi, în şcoală, acele deprinderi şi cunoştinţe necesare tebnreii actoriceşti, care să contribuie temeinic la dezvoltarea talentului lor şi să-i ferească de a cădea în rutină.

Eu am învăţat la Petersburg şi am cunoscut numai pe la Mifesorli de acolo. Poate că la Moscova lucrurile se înfăţişau alll el. N-am fost la Moscova şi n-am asistat la lecţiile eminejiţilor pedagogi i\. P. Lense bi, M.P. Sadovschi şi alţii. Însă din cele auzite de la elevii lor, care îi stimau, reiese că şi acolo sita aţ. a se prezenta cam la fel.

Est C indiscutabil că Lensebi şi Davîdov au format o serie de acelori, cu can, pe drept cuvânt, ne putem mândri. Nici nu se pot la altfel. Totuşi, dezvoltarea artei noastre avea nevoie id o p orfecţlionarea sistemului-pedagogic de a se lucra cu actorii. Stanislavski a reuşit să dezvăluie multe din acele „secrete" ale tehnicii actoriceşti, slăpănile până atunci de marii noştri actori, dar pe care aceştia! în reuşeau să le împartă şească îndeajuns de limpede elevilor, deşi se străduiau diis toată inima.

St. Iacovlev, actor al teatrului Alexandriiischi, a cărui clasă am absolvit-o la Şcoala de Artă Dramatică, se deosebea întrucâtva de colegii săi. La timpul său, absolvise Şcoala de Artă Dramatică la clasa lui Davîdov şi apoi, /stabilit la Moscova, luase lecţii cu A.F. Fedotovi.

Întorcându-se la Petersburg, el adusese unele înnoiri în metoda de predare a artei dramatice – înnoiri care au dus, într-o anumită măsură, la dezvoltarea sa ulterioară.

În comparaţie cu pedagogia lui Davîdov, metoda de predfU e a lui St. Iacovlev era mai înaintată. La cursul său domnea oarecum o altă atmosferă. Mi-am dat seama de acest fapt, deoarece frecventam în acelaşi timp şi clasa lui Davîdov. În afară de asta, a fost o perioadă când St. lapovlev, fiind bolnav, Davîdov preda lecţiile la clasa fostului său elev şi noii, tineretul, cu toată stima şi veneraţia faţă de marele actor, priveam oarecum critic metoda lui învechită.

În ce consta, oare, acest caracter, relativ progresist, al metodei pedagogice a lui St. lacovliev? Pe acele vremuri, arta declamaţiei şi mai ales recitarea melodramatică erau în plină înflorire şi, ca urmare, şcoala noastră îi dădea toată importanţa. În semestrul întâi al primului an de studia, se preda ca obiect de bază ca specialitatea rta „de a recita”, dar ea nu avea nicio legătură directă cu pregătirea penb-u scenă a actorului. Profesorii de atunci nu se prea ocupau cu pregătirea pentru scenă a actorului şi trei sferturi din an se iroseau cu studiul inutil al declamaţiei şi care era într-o anumită măsură, dăunător artei actoriceşti. Se întâmpla adeseori ca un elev de la clasa de deiclaiuaţie, care făcuse mari progrese în anul întâi, de îndată ce trecea la arta dramatică propriu-zisă, să se dovedească a fi prea puţin sau chiar im totul inapt pentru scenă.

Tocmai la aceste materii din anul întâi. St. Iacovlev a introdus unele modificări esenţiale, dându-le o directivă mai raţională şi mai justă. Chiar de la prima lecţie, el ne-a arătat diferenţa dintre arta actoiricească şi arta declamaţiei. El însuşi nu s-a ocupat niciodată de declamaţie şi nici nu avea de gând să ne înveţe declamaţia. El folosea declamarea fragmentelor literare doar ca o

pregătire pentru viitoarea măiestrie actoricească sau, vorbind într-un limbaj mai modern, ca exerciţii pentru acţiuni verbale. Nu voi preciza acum această noţiune deoarece mai departe vom avea prilejul să o întâlnim de mai multe ori. Atât timp cât lecţiile lui St. lujlovleM mergeau pe acest făgaş, totul era în regulă şi elevii se dezvoltau normal, făcând primii paşi în mod corect. Însă, după ce se îndeletnicea un timp oarecare cu declamaţia fragmentelor, St. Iacovlev el codată l suspenda aceste exerciţii atât de utile şi care ar fi trebuit dezvoltate şi continuate cu elevii până la absolvirea şcolii – şi luneca pe făgaşul unui sistem pedagogic cu totul greşit.

Fiind un actor înzestrat cu multă spontaneitate şi care trăia intens emoţiile (numai aşa înţelegea el că se poate realiza arta teatrală) – Iacovlev» era foarte exigent faţă de elevi, când era vorba de problemele emoţi analităţii. Dar dacă lui îi reuşea atât de uşor un joc emotiv, datoribl marelui său talent, nu la fel de simplu era primirii elevii săi. (Se vedea că nu-şi pusese niciodată întrebarea de unde îi izvora tem]) eramentul şi cum de căpătau viaţă personajele pe care le juca. El nu trebuia să facă ni, cio sforţare pentru a îidrupa oricare personaj; „n-avea nevoie de prăjină pa să fie că saltul”, deoarece II Cra suficient să dorească şi toiul venea de la sine.

Cu totul altfel se întâmpla, însă, cu cei douăzeci de elevi ai săi, fiecare cu individualitatea, tomperanientul şi deprinilerile sale, iar St. Iacovlev nu cunoştea încă acele căi întorlochiate şi piezişe pentru a trezi în actor adevăratele simlămiide, adevăratul temperamenti, viu şi organic. El nu cunoştea acele „portiţe”, prin care se poate ajunge cât mai sigur la ţelul dorit şi pe care mai târziu le-a găsit Stanislavski.

St. Iacovlev se abătea de la calea jusia pe care pornise în primul semestru, trecând la violentarea sentimentului. După ce termina, cu fragmentele literare

descriptive. St. Iacovlev cerea elevilor să interpretezi, scene drama ti ce foarte tari, emoţionante, sau monologuri pline de gravitate, ca, de pildă: „La moartea, poetului” de Lermontov, monologul final al lui Geaţelii, monologul lui Dmitri Uzurpatorul Saul altele de acelaşi fel. Toată pedagogia lui se rezuma la cerinţa ca să se declame ou temperament şi simţire. Da, Că nu reuşea să obţină cele de rite se arăta nemulţumit şi socotea totul „apă chioară”. Nu ne dădea niciun ajutor real şi nu accepta niciun fel de explipaţie.

— Stepau Ivanovici, nu mă simt deloc în apele mele, astăzi. Nu pot trezi în mine niciun sentiment…

— Nu mă priveşte – răspundea el.

— Sentimentele erxistă în tine… ia recită versurile neeslea, cu ochii înlăcrimaţi.

— Dar nu am lacrimi!

— Ia-le cu chirie (It la Volcov-Seimmov (aşa se numea biblioteca centrală, oare dădea cu împrumut lexh h „pieselor).

St. Iacovlev era încirdinlat că acdorul Irehue să fie înzestrat, înainte de toate, cu leuiperameid. şi să ail) a o mare caipa, citate de emotivitate, iar în cazul când aceste însuşiri nu se manifestau în momentul necesar, Cle puteau apărea datorită efortului depus de actor, repetând n C (a) nu nit monologul, scena sau poezia, care nu a ieşit bine.

El avea un fel anumit de a stimula pe ac lor în timpul repetiţiei, corectându-i ritmul prin hălăi cu piciorul în podea, *ca* să nu-i întrerupă inh rpretarea „deşi ar fi fost mai logic să-l of) reas că [) e actor când „fărâma pasiunea în nu că (i”, să-l linişi Cască şi apoi să-l fac a să înţeleagă, să-l facă să retrăiască emoţiile şi atmosfera cerută de tehnica teatrală, elemente de care se folosea Stanislavsedii în activitatea sa, pentru a trezi în elevi sentimentele vii şi adevărate.

jmergând (Ui încredere pe calea arătată de St.

Iacovlev, elevii făceau e. xercilii ca să-şi dezvolte temperamentul, fie în grup, fie individând, shierând cu furi C în diferite intonaţi! dihriiele fraze dramatice obişnuite pe atunci. „Tu-mi eşti marlor. Dumnezeule aloptiilernic”. „El e aici, pe Clăcuto!” „Nu-i Asta-i culmea!” „Minţi, iddtine!” şi altele. Bostind acreşte frazi; sau idiele asemănătoare, tinerii elevi nu ved („au, din jiăcate, „cu ochii lor interiori” imaginile corespunzătoare, (d doar pe idolul lor. Stepau Ivanovici, c-are cu însufleţiri h hătea, ritmul din nicioare.

Pe una dintre elevele sale favorite, care avea admirabile calităţi pentru roluri eroice, a silit-o, în timpul celor trei ani de învăţământ, să recite la fiecare lecţie monologul Ioanei d. Arc, căutând să-i tri zi ască astfel temperamentul eroic. Însă nici faptul că-i povestea, plin de străluoire, cum interpreta: ac, est r (d Ermolova, cum rostea ea acel monolog, nici insistentt l C sale hălăi în podea, n-au ajutat-o cu nimic. Până la urmă, temperamentul tinerei actriţe a rămas nevalorificat şi dacă, din când în când, izbucnea, aceasta nu se datora inelodei lini St. Iacovlev. Mai degrabă, temperamentul apărea spontan, m (duda aiH lei metode, dar fixanai sentimentelor respi dive a-ra cu neputinţă, căci ele d spăreau lot atât de spontan după cum apăruseră. Pentru fixarea sentimentelor necesare în interpretarea unui rol ar fi fost nevoie de ai se cunoaşte în prealabil căil C care duc la adevăratul sentiment. Par, din păcate, aceste căi nu-i erau cunoscute lui St. Iacovlev.

Treaauid la studiile pe-s (renă, adică la a< Uvilal la de pregătire a spectacolului, ŞI. Iacovlev oscila din nou între unele metode pedagogice juste şi întele false. Pin anumite e; considereiiie peelagogice, el renunţase la metoelee ele a cirătii personal cum Ire hiie Ju. câită o scenă sau un re» l şi aplica em strictele se e st principiu în practica lui profesorală. În ele cursid celor trei i iini ele studii, nu s-a ureâat nicio) deită] X e-straelă a iitru a îerăta

în fa [a elevilor cum treime jue-al rolul respe e tiv, precum făcea, aţi et de des, profesorid Pavâeteev. Încai un liieeru biiu pe e aire-l în [cicgca – clar ce-i drept, într-un, me) d oiire e tim cemfuz – ei îi impeu tanta iee lumileer fizice pe se e iia, eesiipra care» ra ne eetrăgea au iiliâi, clar fără să simtă încă în ele germe în viileali ei me înde.

„Odâită ce înfăţişaţi xiiala reală, inelife Tent e e. mume feiceli pe se cnă, fie e a beli ce iii, curăţaţi ciU teefi seeii îndepliiiţi ejrie are altă acţiune – b» te ce îi ce lac. e îi realilăţir”, noi sininea el, Peaseme iie a, leii şi lac iovh v că i-ai fi luăiiat pe ele vt eleaelre, plul la re ebv re îi imagiiu i e xierioare, abăbinelu-i ele jte ikh I ciriim sigur pe care – l inelie a (1. S. Stanislavse bi şi anume: să peirne şi – în e emeliliunile elate ele piesă – mai întâi ele la natural la etinenească, ele la sentimentele laie şi ele la manifeslare a kir. În felul care ţi-e propriu.

Pin păcate, însă, toate se; estea erau anulate elateirilă iilleu me leiele peelagogice greşitei, întrebuinlate! concomi te în St.

lae-eevle v, e nuniiinel se; este jirincipii Juste şi a [) lic! Închile într-o)

anumită măsură în prae, liecă, se e ejnirazie e îi pe leiee, aelmilărul.

bună ceară, un praeticism fără măşiiră.

„\b c-au să fac din voi actori… Clei mai mulţi veer trebui să [de eee la te tare le elin preţ vine; le, unele: veir fine; ve) ili să pregăti ască un rol în eleuiă-lr ci re}) etilii. Trebuie să fiţi pregătiţi pentru ace astă muncă. Pi aceea, practicai în primul rând. Vom pregăti în şeeoală e ale un spre fiice)! mai, elin de) un în clemă săptămâni, [leniruca bi abseeivirca se e) ia să ei veţi urî reperteiriu, ceU şi ekbişnuinla necesară”. Care obişnuinţă? Obişnuinţa cu un se na! liitr e) anumită măsură. St. lac; e) vlev avea eireplate.

Situaţia le atrelor din ju ovincie era pe atunci în aşa

stare, în

Ire bue să le cere spuudă nu i se! pe>ale imputa cât ele aveau nevoie de actori cu un repertoriu bogat, care să lucreze repede şi să se poată adapta cu uşurinţă la orice situaţii. Câţi erau fericiţi cure absolvind şcoala – reuşeau să se angajeze la un teatru-iuodel din Capitală?

Studiile pentru pregătirea actorului durau trei ani, timp socotit cu totul suficient pentru formarea unui tânăr actor. Toate speranţele unei perfe, cţiionări ulterioare a actorului urmau să se realizeze prin munca practică la un teatru profesional. O asemenea concepţie era motivată de faptul că în şcoală, actorii îşi însuşeau un număr relativ limitat de cunoştinţe în domeniul tehnice! actoriceşti. Menţionând însă deficienţele \Tehii pedagogii tetitrale, nu intenţisonez nicidecum să micşorez marea importanţă a acestei şcoli în dezvoltarea culturii noastre teatrale. Cu atât mai puţin ni-aş putea gândi să învinuiesc pedagogia acestei şcoli – pedagogia celor mai străluciţi acători ai teatrului rus. Marii actori V.N. Davîdov, 1. M. Iu –, riev, A.P. Petrovschi, 1. E. Ozurovschi, A.A. Senin ca şi S. 1. Iacovlev, profesorul meu, au contribuit, fiecare în felul lui, la măreaţa, ojieră de educarea, actorului.

Toţi aceştia îşi dădeau scaun* de însemnătatea şcolii de artă dramatică, care le era dragă şi căreia îi consacrau în mod dezinteresat ţoală» uterea de muncă. Totuşi, ei erau întăm]) ina, îi fără o deosebită simpatie de către marea majoritate a. actorilor din aciai vreme, e, are vedeau în şcoala de artă un factor negativ. Dacă insist şi subliniiez lipsurile sistemului pedagogic de odinioară, în lumina cunoştinţelor noastre actuale, o fac numai jientrii a arăta exact saltul cu adevărat uriaş, făcut de geniul lui Stanislavski, care, în căutările sale, s-a bizuit el însuşi pe bogata oxf Kirientă a color mai buni reprezentanţi ai artei teatrale realiste ruse.

Pe atunci, direcţia de scenă de abia îşi începuse

primele încercări timide de a trece de la o simplă muncă de organizare a şi cetacol ului la munca de creaţie.

I.M. Iuriev povesteşte „în amintirile sale, următoarea întâmplare. Repetând la teatrul Alexandrinsclii piesa „Inimă înflăcărată" a lui Ostrovsclii, V.N. Davîdov şi-a permis să ialce tradiţia repeţi: ţiilor, întrerupând mersul lor obişnuit, pentru a insista asupra unei scene interpretate, de un elev al său. S.cena nu ieşea bine. Davîdov, dorind să obţină răzultate pozitive, ceru ca scena să fie repetată de mai multe ori. Acest fapt a provocat o vie indignare printre interpreţi. „Aici nu suntem la şcoală" – i-au declarat ei. A, ceste cuvinte i-au fost aruncate unui artist ca Davîdov, care se bucura de o mare autoritate printre actori şi care era mândria scenei ruse. Ce-ar fi putut face un director de scenă oarecare, aflat într-un astfel de cerc al „celebrităţilor"?

Şi iată că, tocmai în timpul acela, începuseră să se răspândească tot felul de zvonuri nelămurite, cai e de care mai contradictorii despre „ciudăţeniile" directorului de scenă Stanislavski de la Teatrul Academic de Artă. Uneori, puteai auzi că Stanislavski ar transforma pe artişti în nişte marionete, j) pentru a-i îndeplini exact voinţa sa despotică sau în nişte juaimuţe dresate, care ar executa totul la ordinele dresorului. Alteori aflai că, dimpotrivă, Stanislavski ar cere actorilor să improvizeze în timpul, repetiţiilor, fără a le da vreo indicaţie asupra punerii în scenă şi nici măcar acele puţine îndrumări, încetăţenite în tehnica (îonducerii repetiţiilor. Ba, odidă s-a răspândit chiar un zvon „senzaţional": se spunea că studiind cu actorul I.M. Uralov rolul primarului din „Revizorul", Stanislavski i-ar fi derut să execute o scenă (Primarul la piaţă), care nu figurează nici în j) iese şi nici în ciornele autorului.

Actorii Teatrului Academic de Artă, când apăreau uneori în cercurile actorilor de la alte teatre, făceau

paradă de gustul lor deosi hil, de felul lor nou de a înţelege arta, prin fotosinai unei terminologii aparte, oarecum misterioase, şi prin aplicarea unor anumite metode, nemaiîntâlnite în (iregătirea rolurilor. „Ciudăţeniile” lui Stănislavsclu pricinuiau o opoziţie îndârjilă din partea corifeilor Tealrului Alexandrinschi, ca orice idei prea îndrăzneţe, care prin noutatea lor dărâmau vechile tradilii teatrale.

Mi-adup aminte de o întâmplare interesantă. Uralov trecuse de la Teatrul Academiic de Artă la Teatrul Alexandrinschi (lin Petersburg şi deoarece la Moscova mt (îrpretase rolul primându-i din „Revizorul”, i s-a încredinţiat şi la Teatrul Alexandrinsclii (iuhlura aceluiaşi rol, deţinut de Davîdov. Odată, la o rej) fetiţie, în tim () ul pauzei, Uralov i se adresă respectuos lui Davîdov într-o problemă de interpretare. Şi între ei a avut loc următorul dialog: i J

— Spuneţi-mi, Vladimir Nicolaeviei, „cum” intraţi dumneavoastră în fala funcţionarilor din prima scenă a „Revizorului”?

— Ce vrei să spui întrebă Davîdov, parcă neînţelegând.

— Adică, cu ce stare de spirit, lui ce inteulie… La noi, se interpreta că [iriinarul… – (urinară lungi explicaţii asupra diferitelor probleme impuse d C condiţiile respective).

Stăpânindu-şi mânia şi dispeelul, Davadov îl ascultă un timp oarecare cu atenţie, apoi, deodată îl întrerupse, cu ofrază plină de sarcasm:

— Nu ştiu cum şi cu ce se intră acolo la voi, la Teatrul de Artă. Eu însă intru pe scena Teatrului Imperlial pentru ad interpreta pe Gogol, en Vladimir Nicolaievici Davadov, iar nu Giort Ivanovici Obrâvebin!

Şi i-a întors spatele, dându-i să înţeleagă că discuţia s-a terminat.

De bună seamă că acestea au fost spuse într-un moment de mânie şi iritare împotriva cutezanţei deştepţilor de a fi mai deştefiţi decât însuşi slăvitul maestru Davadov, care, avea o faimă bine meritată nu numai ca actor talentat, ci şi ca un actor care ştie să gândească, să-şi analizeze rolul, să înţeleagă cu deosebită finele arta şi să creeze minunate personaje, perfect închegate.

Într-adevăr, în prima scenă din „Revizorul" nu observai nicio urmă diii îngâmfarea manifestată de Davadov în discuţia sa cu Uralov. Dimpotrivă, apărând în rolul primarului – ilavâdov impresiona prin logica, interpretării subtile şi extrem de e-Xfiresive, cu care reuşea să redea tipul funcţionarului agitat, preocu}» al de neplăcerile serviciului. Era suficient să-l fi văzut odată, pentru a-s}) une precis „cum" intră primarul pe scamă. Mijloacele, prin care marele actor dobândea rezultate atât de strălucite, rămâneau însă un mister. Şi tocmai spre astfel de „mistere" îşi îndrepta, în acel timp, privirea sa cercetătoare viitorul mare reformator al teatrului: C.S. Stanislavski.

Zvonurile desjere activitatea lui Stanislavski la Teatrul Academic de Artă din Moscova ajunseseră până la Petersburg. La început, ca pe mulţi alţii, ele mă interesau numai prin aspectul lor neobişnuit şi chiar ciudat. Apoi, studiind şi reficâctând asupra principiilor formulate de Stanislavski, mi-am dat seama că toate acestea conţineau, fără îndoială, lut sâmbure de adevăr. Spe, crac ele le Teatrului Academic de Artă – venlit în turneu la Petersburg – speptacole j) e care le vedeam pentru prima oară şi mai ales Livada cu vişini", reprezentată concomitent şi la Teatrul Alexandrinsclii, au reuşit să mă convingă pe deplin. Am fost cucerit de această artă minunată, care dovedea cu prisosinia cât de învechite erau multe din tradiţiile respectate cu atâta stricteţe de Teatrul Alexandrins, chi,

fostul meu idol.

În spectacolul „Livada cu vişini”, mănunchiul acela de ficiori din Petersburg, alcătuit din cei mai strălumli reprezentanţi ai scenei of iciale (Davîdov, Dalmatov, Vfirlamov, Miciurina. St. hicovlev), a fost cu mult depăşit de ansamblul armonios al colegilor din Mospova, actori cu nume mai puţin cehhre, dar care, în schimb, erau călăuziţi de concepţia unitară a regizorului-înnoitor.

Acest spectacol mi-ţi hotărât soarta. Toate gândurile mele s-au avântat spri tealrul cel nou, spre arta ce<i nouă. Am începemit atunci să găsesc un prilej de a mă apropia de G.S. Stanislavski. Visul mi s-a realizai, însă, abia peste douăzeci de ani. Indehingala-mi aşteptfire n-a fost însă, timp fiicrdut [leniru mine... Vm lucrat muli, atât în leairele din Gapilfilă, cât şi în cele din [irovincie... \m interprehil imilh roluri, am dobândit e. vperienţă, am obţinut succese, mai ales în anii din urmă, la fostul teatru Gorş. Încă înainte de a iuiră la Tealrul Academic de Artă învăţasem mu Me lucruri din discuţiile avute cu unii actori şi regizori tfdenlaţi şi îiufercaţi. Toate acestea, care ar putea siâvi ca un bogat materifd pimiru amintiri, le las deoparte şi trec la subiectul acestei cărţi.

INTRAREA MEA LA TEATRUL ACADEMIC DE ARTĂ ŞI

PRIMUL CONTACT CU C.S. STANISLAVSKI

(PIESA „DELAPIDATORII”)

Educarea actorului în spiritul înaintatei tehnici a Teatrului Academic de Artă din Moscova cerea o muncă îndelungată şi îndârjită precum şi ca, odată format, actorul să fie ferit – prin toate mijloacele posibile – de influen (ele dăunătoare din afară. De aceea se înhâmpla destul de rar ca Teatrul de Artă să invite actori „din afară”. Actorii – după expresia lui Con slantin Sergheevici – trebuie „crescuţi” înăuntrul teatrului. Angajarea mea la Teatrul Academic de Artă constituie tocmai una din rarele

(excepţii, admisă de conducerea teatrului în anumite împrejurări.

După cum am spus, am iuliat în colectivul acestui teatru, având în urma mea o activitate actoricească de aproape douăzeci de ani. Stanislavski nu mă cunoştea. Nu mă văzuse niciodidă pe scenă şi nici în viaţă. El se hotărî să lua invite la h atru numai în urma unei insistente recomandaţii din partea oamenilor care pe acele vremuri conduceau, împreună cu el, teatrul şi în a căror] >aere nu avea niciun motiv să nu se încreadâi. Totuşi, o hotărâre definitivă, în această privinţă, a întârziat foarte mult, deoarece Constantin Sergheevici considera primirea unui actor nou în ansamblul teatridni său ca un fapt e. extrem de important.

Primele ştiri despre eventuala mea angajare la Teatrul Academic de Artă le-am primit aproape cu doi ani înainte de angajarea mea efectivă.

Staiiislavski a examinai propunerea pe toa, te felele, icerând relaţii în diferite la (înri şi la diverse persoane. Nu s-a mulţumit să cunoască activitatea mea profesională, ci s-ainti iâsat în egală măsură şi de viaţa mea particulară şi socială. În sfârşit, când a avut loc j) rima noastră întrevedere, în biroul Teatrului de Artă, amândoi am fost atât de emoţionaţi, încât: ne-am aşezat pe acelaşi scaun „Privii” ea lui pătrunză, loare mă scruta cu grija unui colecţionar care, achiziţionând o nouă pl C să se u-ine să nu facă o alegere greşită.

În ulliiuii ani ai vieţii sale, problemele dobândirii şi stabilirii noii tehnice actoriceşti îl pasionau într-atât, încât ele precuimpăneau în teatru în mod covârşitor asupra tuturor celorlalte îndeletniciri. De aceea, întâlnirea cu un actor venit de la un alt tealru şi încercarea de a-l reeduca în spiritul său prezentau pentru Staiiislavski un interes deoseliit. La rî, ndul meu, eu, care visasem tot timpul acivislă colaborare cu marele maestru, eram însetat să

sorb deadri ptuli (lela izvor toată acea nouă şi miiumală artă aiduricească, (leoiamdală încă puţin înţeleasă di! mi-ar dar despre care avusesem prilejul să aflu lot e. e se fi ansmiliai de la om la om, în cercurile teatrale. În aceste înjirejurări, mi-am început activitatea sub îndrumarea lui Constantin Sergheevici, eu un interes statornic şi mereu viu atât din [larlea [irofesorului, cât şi a CIovului.

Despre prima întrevedere nu Jiot povesti nimic mai mult. A (liwia. Întri Vi di îi cu Constantin Serghi i vici avu loc de astă dată la el acasă, în cabinetul său de lucru din stradela Leontevschi, acolo unde mai târziu am trăit atâtea emoţii, bucurii, spaime, deznădejdi şi speranţe, i-a oricare actor care păşea pragul casei aceleia.

Discuţia noastră a durat mult, vreo trei-patru ore, într-o atmost Vră familiară, anume pregătită pentru întâlnirea şi discuţia cu mini: pe masa frumos orânduită se găseau vase Cn nuci, dulciuri şi fructe, cu care în a tratat Constantin Sergheevici. Discuţia s-a învârtit, desigur, în jurul problemelor de teatru. Stanislavski în a întreliat amănunţit despre gusturile mele. Care i ol din cele interpretate de mine îmi» l acea mai mult şi d C ce? Ce aş dori să interpretez? Ce-mi place mai mult din ceea ce se re [» rezintă la Teatrul Aisademic dr. \rfă sau la celelalte teatre? Într-un cuvâind, mi-a pus o seamă de întrebări pe care azi, după exemplul lui Staiiislavski, le pune fiecare director, (; înd primeşte un nou actor în Irupă. Pe atunci, însă.

Stanislavski. – C. 10640.

toate acestea erau liimiri noi. Numeroasele sale întrebări, grija cu care Goiistautin Sergheevici căuta să obţină de la mine cele mai subtile aiuănunte, deolsebita atenţie cu carii mă asculta lămurindu-mă acolo unde concepţiile mele veneau în contradicţie cu ale sale – toate acestea mi-au lăsaii o neobişnuită impresie.

Discuţia a fost extrem de interesantă şi instructivă.

Din păcate, însă, intensitatea emoţiei cu care am trăit aceste clipe în a împiedicat să însemnez toate amănuntele, iar acum, după atâţia ani, mi-ar fi şi mai greu să le e [) r o duo, fără teama de a păcătui împotriva adevărului. De aceea nu pot spune mai mult despre această discuţie decât că coca ce am observat atunci în comportarea lui Constanttin Sergheevici în a uimit deosel) it de mult şi în special în a impresionat marea lui pasiune pentru tot ce era în legătură cu teatrul. Pentru el nu e. xislau amănunte fără impoi lanţă. Simţeam cât de puternic reacţiona, la fiecare răsi) uns, la fiecare frază a mea. Deşi se silea să dea conversaţiei noastre caracterul unei simple discuţii între jirieteni, nu reuşea îidoldeauna să păstreze această aparenţă. Printre altele ţin minb că mi-am arătat admiraţia ihudru punerea în scenă a unuia din spectacolele (lela Moscova, care se bucura atunci de un mare succes. Am ştiut că Constantin Sergheevici văzuse a (X! st specbuâol. Deodată, am observat o asemenea groază în ochii lui încât am fost nevoit să mă opresc înainte, de a-mi termina fraza. Abia după inuliţi ani, am înţeles, cât (le nepotrivită fusese admiraţia mea.

Stanislavski s-a năuistit împotriva acelui t (adru şi împotriva regizorului respectiv, demascând – când mânios, când sarcastic – caracterul greşit (ţarc stătea la baza spectacondu-i. La sfârşit, a căra (; terizat brusc, printr-un singur gest extrem d (! sugestiv, toată eseid. a a (; eliii spectacol. Involuntar, am izbucnit în râs şi, pe cât se porc, asta l-a mai domolit.

Am încef Mit din nou o discuţie liniştită şiint (n csanti. Constantin Sergheevici mi-a pus iarăşi s-o întrebare. N-auk ajuns să-i răspund, căci în clipa aceea a fost chemat la telefon. El s-a scuzat şi, fără să audă până, la sfârşit răspunsul meu, s-a îndreptat imediah spre telefonul care se găsea în aju o piere. I se vorbea de la teatru. Am auzit destul de clar toată discuţia. Era vorba d

C o problemă (m totul secundară. Timp (le o oră, Stanislavski s-a străduit din răsputeri să obţină soluţionarea principială a problemei. Nefiind mulţumit numai cu faptul că şi-a convins interlocutoruit, el încerca să-i „inoculeze” anumite principii, care Scăi folosească pentru viitor, în soluţionarea chestiunilor de acelaşi tel. Clonstantin Sergheevipi era atât de impresionat de această convorbire încât, chiar du) a ce s-a uşă! zat la masă, în a privit o bucată de timp cu ochi răi, probabil Mândru-uia drept intertocutorul său telefonic. Intimidat, am încercat să-i răspund la îidrebarea pe care mi-o pusese cu un ceas mai înainte. Fără măcar să mă lase să termin fraza, izbucni mânios: „Nu-i adevărat!” Apoi şi-a revenit, s-a liniştit încetul cu încetul şi a continuat discuţia. Nevrând să abuzez de bunăvoinţa lui, am încercat în câteva rânduri să mă retrag, dar el m-a reţinut de fiecare dată. Totuşi, în cele din urmă, discuţiia noastră a trebuit să ia sfârşit. Conducându-mă prin coridor, până la uşa de ieşire, Constantin Sergheevici a fost extrem de atent şi amabil.

Felul în care s-a purtat cu mine, în timpul acestei vizite, refl Ceţiil C sale, atât d (ţ]) rofutide şi pătrunzătoare, asupra artei, devotamentul stai nemărginit faţă di; tealru – toate acestea mi-au lăsat o impresie f) e care nu-ar veni greu să o caracterizez acum. În orice caz, ea a fost atât de [) ulernică cum nu mai avusesem o alta în viaţa mea de actor. Allmosfera creatoai-e introdusă de el în teatru, întregul caracter al activităţii saic şi regimul mun, cu din tealru, raporturile între colaboratorii instituţiei – lucruri) e care le vedeam pentru prima, oară – mi-au întărit şi mai mult această impresie şi deodată am simţit, ca niciodată până atunci, întreaga însemnătate a evenimentului ce se petrecea în viaţa mea. Am înţeles că mă aflam în pragul a ceva nou, necunoscut şi emoţionant, că nu era, vorba numai de o simplă trecere de la un tealru la altul, ci de un fapt cu mult mai important.

Intrarea mea în viaţa creatoare a Teatrului Academic de Artă a în cepul cu un succes. Se făceau primele repetiţii eu piesa lui Valentin Cataev „Delapidatorii”, oare urma să fie prezentată apoi în faţă, lui Stanisravschi. Până la reprezentarea piesei mai erau doar câteva zile şi lipsea un interpret pentru un rol episodic. Sudacov, regizorul spectacolului, mi-a propus să-l jioc eu. Era un rol comic. Faptul că îmi rămâneau la dispoziţie numai donă-trei repetiţii, nu a constituit pentru mine o piedică, deoarece eram obişnuit cu asemenea cazuri. Rolul mi-a reuşit atât de bine încât Stanislavski s-a hotărât să-mi încredinţeze imediat unul din rolurile principale din piesă, anume acela al casierului Vaiiecica, pe care-l repetase până utuuoi Hmelev, iar acesta să ia rolul meu, fa) t care constituia, reeainoaşterea posibilităţilor mele actoriccijli. Mă simţeam în al nouălea cer. „Desipur (; a şi de acaim încolo lucrurile vor merge tot aşa de uşor şi de simplu” inima. În zis eu. Iată că temerile inele în faţa cerinţelor artistice ale Teatrului Academic de Artă n-au fost decât un mit, creat de imaginaţia, mea.

În toamnă, după vacanţa de vară, au fost reliiab; repetiţiile „Delapidatorilor”. Eu deţineam rolul casierului Vanecica.

IMesa, dramatizată după o nuvelă, nu era închegată drainatic, ci consta dinir o înşiruire de al duni. Contabilul Filip Stepanovi (îi şi (aisierul Vaiiecica au delapidat din întâmplai-o o milă sumă de bani, dar apoi, potrivit proverbului: „cine fură azi un ou, mâine va fura un bou”, ei au fost atraşi în noi furturi şi aventuri. (Ibeltuind întreaga sumă pe care o aveau asupra lor, la sunt nevaiţi să se întoarcă acasă şi să mărturisească fattele în faţa purdietului. Potrivit dosvoltării ai lumii, ambii delapidatori ajung în situa Mi şi dramatice şi comice, foarte caracteristice, cure oferă actorilor bogate posibilităţi deint, erj» retare.

liupă vi cbca terminologie, rolul lui Vaiiecica era rolul „unui prostul”, gen peidrii care fusesem indicat încă din Şcoala de \nă Dramalică. Am început, cu mare entuziasm pregătirea, rolului. Acest rol nu era însă un rol episodic, ca acela, pe dar C îl construisem mai înainte şi în care debutasem cu atâta, şirul Cs, Holul lui Vaiiecica se desfăşoară în întreaga piesă, este b gal de umile pia sonaje şi deci, trebuia împlelit în ansamblul şi în stilul întregului spectacol… \ici, au început greutăţile… Nimeni n-ar putea afirma că în timp ce jucam la teatrul lui (lorş, stilul meu era foarte, depărtat de acela al Teatrului Academic de Artă. Dimpotrivă, tocmai afinitatea mea cu acest teatru a jibalat favorabil pentru noua mea angajare. Şi, totuşi, când a, Irelmit să mă ailaplez cerinţelor regizorului şi noilor mei cob şi s-au ivit, fireşte, unele greutilţi şi a, s [) erită, ţ, i. La un moment dat, am vrut chiar să nmunţ la rol. În cele din urmă, însă, toate păreau că s-au lămurit şi spectacolul se pregătea din nou pentru a fi prezentat lui Stanislavski.

Veni ziua prezentării. Vizionarea a avut loc în foyerul teatrului şi nu pe scenă. Acest fapt constituia o noutate pentru mine: chiar în faţa ta, la câţiva paşi, stau spectatorii, şi

Încă ce spectatori! Actorii joacă o scenă după alta înir mr decor sumar, iar interpretarea are întrucâtva caracterul unei soliile. Era mai mult o creio? iare a rolului, decât interpretarea lui. Experienţa era cu totul neobişnuită pentru mine. Totuşi, am reuşit să înving aceste greutăli, obţinând un oarecare succes şi la acest debut. Constantin Sergheevici a fost de acord cu iiderpretarea mea şi a rămas, în general, mullumit de rezultatele dol) îndite. Credeam că problema 2) rezentării speciacolului în faţa publicului era o chestiune de viilor apropiat şi că, în orice caz, puteam fi liniştit, deoarece principalele greulăli fuseseră învinse şi drumul spre rampă şi spre spectatorii Teatrului Academic de Artă ora pregătit. Rămânea numai

să adaug rolului strălucirea, care urma, să se nască oare – (uim de la sine, datorită contactului cu siiectatorii. Ce greşite mi-au fost socotelile! Abia din acH st moment a intrat în ac – lume Stanislavski, eu care am început o muncă serioasă şi îndârjită, dându-mi seama că tot ce lucruşimi [) mă aruncă nu fuse. s (i decât o pregătire brută a rolului.

Stanislaxschi a de) us petării aiâcst se („clac, el o muncă e. xinun de încordată şi plină d C ner, era vădit că spectacolul nu naişi acum ti – Chiie... Aclorii întâmpinau dificultăţi. Chiar şi cei (lela Tealriil A (îademic de Artă, care văzu, seră multe, oftau şi ei; iar pentru mine, uti novice, asupra căruia (a-a îndreptală o atenţie deosebilă, fiecare rtâpeliţie însemna un nou calvar. Toate-s acestea au fost. Însă, răsenimpărate prin ceea ce am avut parte să văd, prin a (! ole minuni can* s-au peticcut sub ochii mei şi pe care nici nu le bănuis Cm până atunci, hhemn de la fiecare repetiţie îmbogăţit, plin de cunoştinţea noi şi, în acelaşi tim (>, descurajat. Noii Urmeni-s (; Ciiici, noim metodă de liajru, cu lotul neobişnuită – toab mă nedunu>reau, mă încătuşau şi eu, un actor experimenlat, mă simţeaim stângaci, ca „un câine îrdre popiei”. Unde disjiăruse toată Experienţa mea?

I rimele repelilii cu G.S. Stainslavsclii se ţineau în aşa-zisa, sală a O.G. – d Ciuimirea jireseurlată a „Operei Gomice”. Sala servise, pe vremuri, pentru repetiţiile piesei „Fiica doamiK-i Angot”, în montarea lui V.I. Nemirovicidamâenco; şi sala şi-a păstrat această denumire până în ja-ezent. Repetiţiile aveau loc „la masă”, fără nici nu fel de fumere în scenă. Constantin Sergheevici stătea de vorbă cu noi, începea să repete câte puţin unele scene, ne punea întrebări şi ne dădea explicaţii. Repetiţia în jurul mesei de huâru constituia o inovaţie a Teatrului Academic de Artă, supusă de mai multe ori unei revizuiri din partea lui Stanislavski, care nu a negat, însă „niciodată

necesitatea şi utilitatea în generă a acestui fel de repetiţie.

În teatrul vechi, atât în provincie cât şi în caj) italĕ, la masa de lucru avea loc numai prima lectură a piesei, piroluri, atunci când se confrunta textul, se făceau corecturi, ele. Această activitate nu era considerată repetiţie, ci doar „lectura piesei”. În ziua următoare, actorii se urcau pe scenă cu textul în mână şi repetau piesa de la început şi până la sfârşit. La j) rimele repetiţii, se stabilea] mnereii în scenă, actorii se obişnuiau eu ea, a}) oi se repeta „fără text”, fiecare actor încercând să găsească un „ton just” pentru rolul său. Urma repetiţia generală cu actorii în costume şi grimaţi, iar, după a (! cea, rolurih erau Jucate în faţa spectatorilor după posibilităţile fiecărui actor, pe propriul său risc şi pe pielea sa.

Conducătorii Teatrului de Artă, propunându-şi sarcini mai complexe, ajungeau în mod firesc la unele forme mai perfeel, ionate de repetiţii. Unul din aceste moduri de a repeta o piesă era şi repetiţia „la masă”, în cadrul căreia, viitorii inter) reţi ai spectacolului, în frunte cu directorul de scenă, sumneali unei analize amănunţite diferitele momente izolate ale piesei, însoţind această analiză cu căutări şi chiar încercări de a juca unele scenic din piesă. Stanislavski mi-a cerut să jo (! una din scenele mele. Atmosfera puţin prielnică pentru o repelilie şi din care lipsea-s) rijinul siilvator al punerii în scenă, faptul că mă găseam faţă în faţă cu însuşi Stanislavski, m-au făcut să-mi pierd oarecnim e, am) ătul. Dar o) anumită experienţă actoricească în a ajutai să-mi revin la stăpânirea de sine şi am găsit imediat „tonul just”, pe care-l dobândisem la r Cpetiţiile precedente. În general, am ju, cât aproape la fel ca şi la repetiţia anterioară, însă – împotriva aşteptărilor mele – n-am văzut pe faţa lui Constantin Sergheevici nicio expresie de aprobare pentru jocul meu. După ce a ascultat scena, a tăcut un timp, apoi a tuşit şi, zâmbindu-mi amabil, a spus;

— Mă ierţi, Vasili Osipovici, dar ai un „tonuleţ”…

— Cum adică?

— Vrei să interpretezi rolul cu ajutorid unui soi de ton parcă anume comandat.

N-am înţeles nimic. Cum puteam proceda altfel? Desigur, trebuia să adopt nu „soi de ton”. Ce era rău într-asta? Căutasem îndelung şi cu caznă acest „soi de ton”. Şi, în definitiv, chiar Stanislavski mă aprobase la ultima repetiţie. Ce se întâmplase, oare, între timp? l-am mărturisit tur Constantin Sergheevici că nu înţeleg nimic din cele spuse de el. Atunci, Constantin Sergheevici mi-a arătat că lucrul cel mai de preţ în caraţia actoricească este iscusinţa de a găsi, înainte de toate, în fiecare rol pe omul viu – a te găsi pe tine însuţi…

— Te-ai încătuşat anticipat în ceva născocit, care te împiedică să simţi în mod viu şi organic tot ce se petrece în jurul dumitale. Joci un „anumit” rol. În loc să trăieşti rolul mur – om viu.

— Dar cum să fac?

— Spune, ce ai în cassă?

— Nu înţeleg…

Doar eşti casier. Ce ai în cassa dumitale?

Dani…

Ei da, bani. Şi încă ce? Spune-mi în amănunt. Zici că ai bani, liiiu. Caii bani? Ce fel de bani? Cum sunt aranjaţi? Und C stau? Ce fel d C masă ai în e.as) icrie? Ce fel de f-caiin, calc Ix curi?… În cei – KTal. Ţiovesteşte mai amănunţit despre înti caga dumitale gospodăiăi.

m rămas tăcut mai mult timp. Stanislavski a aşteptat < 11 rălalare răspunsul meu. În sfârşit, i-am mărturisit că mi-i pot răspunde la nicio întrebare şi că nici mi prea înţeleg jienti îi ce treime să ştiu toate astea. Prefăcându-se că n-a auzit ultima mea obiecţie, mi-a propus să mă gândesc, totuşi, şi să răspund măcar la una dintre întreliări. Tăceam.

— Ei, vezi că nu ştii esenţialul desjire eroul dumitale, despre viaţa lui de toate zilele? Din ce trăieşte el, care îi sunt grijile?…

Ială-l pe casierul Vanecica. E un tânăr simpatic şi modest, care şade în casieria sa, ca într-un sanctuar. E lucrul cel mai preţios ţie care-l are în viaţă şi de care se îngrijeşte cu toată dragostea: curăţenia localului, ordinea în care sunt aşezate obiectele necesare operaţiilor sale zilnice, începând de la oassa de bani şi până la creionul roş-albastru, atât de drag, pe care-l consideră drept cel mai bun prieten al său şi l-a bo lezat chiar „Goiislaiitiii Sidorovici”. Deasomeiiea, are grijă şi (le becul electrie pe care-l}) ăsirează atât de curai, încât dă cea unii strălucitoare lumină din toate birourile cordebilităţii. De lucrurile acestea, este mândru Vaiu cică. Ilroaşlele cassei de bani, unse cu nbu, se închid şi se deschid cu uşiirinlă şi fără întârziere. Zgomotul lor plăcut, pe carii-l ascultă ca o muzică aleasă, îi procură de-a dreptul o plăcere estetică. Pe poliţelecassei de bani sunt înşirate, într-o ordine exemplară, pachetele cu bani: aici sunt sutele, aici iniile, zecile şi sutele de mii. Vanecica poate spune, în orice moii Knt, exact căii bani are. 11 emoţionează până şi proe, esnt p omulelcării, şi golii îi cassei. Facerea poliţelor şi bifarea suimdor pe statele d C iilală – tiiah acestea constituie un ritual şi sunt opera lui. FI suferă, alături de creditori, atunci când, din cauza lipsei de bani în ea ssă, nu se pot facr plă, lih. Vămecica nu săvârşeşte niciodată greşeli de calcul, iar punctualitatea lui a devenit legendară. În ciuda tinereţii şi a modesliei sub, el este considerat un fel de somitale în lumea contabililor şi nu line la nimic mai mult pe lume decât la această glorie. Gontabilul-şef îl iulu-şle, iar Vanecica, la rândul său. Îl adoră, aşa după cum un siim) luostaş poate ((adora un mare comandant de oaste. Orice tullmrare în această lume a lui Vanecica însemna un eveniment, ce-i jiricinuia adânci emoţii, gear fi dacă –

Doamne ientshd – i-ar dispărea de pe masă „Goiistantin Sidorovici” altui? Sau dacă s-ar vediai că bei Mil e murdar, în câh va locuri, din pricina urmelor lăsate de muşie? Sau dacă inc, as; itoriil ar fi semnat în alt loc statul de ptală, decât în cel cuvenit? Toate acestea constituiaii neplăcerile serviciului, despre care Vanecica era în stare să-ţi povestească necontenit, în timpul său liber. Se îngrozea numai închipuindu-şi ce s-ar întâmpla dacă ar greşi sooo/lelile sau dacă dintr-un pachet ar lipsi câteva bilete de bancă. Dar aşa ceva nu i s-a întâmplat încă niciodată lui Vanecica, în toată viaţa lui. Şi nici el nu şi-ar putea imagina aşa, ceva decât îior un coşmar îngrozitor…

Acum închipneşte-ţi ce se petrece în sufletul lui, când, datorită unui diabolic concurs de împrejurări – după starea de inconştienţă, pricinuită ele beţie se trezeşte într-un cemipeirtiment din vagonul internaţional al unui tren care merge spre Leningrad, descoperă lipsa a 10.000 de ruble, găseşte pe contabilnl-şef căzut într nu somn adânc pricinuit ele beţie şi vede o femeie de moravuri uşoare întinsă pe palul de sus.

V.O. Toporkov

Portret de pictor V.I. Alfeevschi

V. O Toporkov – Vanecica „Delapidatorii” de V. Cataev

Ce monstruoasă năruire a minunatei lumi a lui Vaiiecica! Ce tragedie în viaţa lui!

Dumneata însă nu ai creai această lume, nu ai simiit-o înlănntrul duniitale, nu ai încercat s-o întruchipezi pe scenă. Nu interesează faptul că autorul nu ne-o arată. Ai încercat vr (odată, pentru dumneata însuţi, să irăeşti aceste lucruri; să trăesjti, în tinifuil repetiţiilor, scena când te afli la casierie iji când fere, struiea ghişcului este închisă şi nu hî vede nimeni, sau, înainte de începerea repetiţiilor, ai. Încercat oare în a<; castă încăpere izolată, să execuţi cu adevărat toate aceste înd (d Ciniciri mărunte ale eroului dumitale? Să ştergi praful, să ştergi becul, să aranjezi

banii, să ascuţi creionul etc? Nu! În cazul cel mai bun. Ţi-ai încercat, în acest timp, intonaţia cu care vei rosti prima frază, atunci, când vei deschide fereastra ghişeului şi când rolul duniitale va îneei-o vizibil pentru spectator. N-ai dezvoltat în dumneata rădăcinile din care să se nuirească rolul dumitide.

Aceasta a fost, cu aproximaţie, esenţa lucrurilor pe care mi l (i-a lămurit, în timpul acelei repetiţii, (Constantin Sergheevici. Mi-am dat siauna (wă toide acestea, cuprindeau un adevăr adânc, dar nu am înţeles delo, e cum jiuleam să le realizez în mod practic. Cum trebuia să repet mai departe? Au încercat să discut în coiiiradictoriu cu Stanislavski, să-i demonstrez posibilitatea unei alb metode de lucru, i-am vorbit despre rezultatele mele de până atunci, dar toate argumentele na le au fost nimicite cu uşurinţă, unul după altul, de logica lui Stanista, vschi.

— Doar am jucat foarte bine unele roluri!

— Foiirte jiosibil. Dar nu vrei să joci şi mai bine?

— Di neînţeles!

— Eu îţi arăt drumul într-acolo. În afară de asta, vreau să te scutesc să rătăceşti) le căi gri şi le, să le scap de acel rătăciri, inutile şi totdeauna chinuitoare, în timpul pregătirii rolului.

Multă vreme n-am cedat şi am continuat să mă încăpăţânez. Constantin Sergheevici ofta şi spunea:

— Ce om încăpăţâinat am angajat la teatrul nostru!

Înpotmolindu-mă astfel la prima mea scenă, s-a terminat repetiţia. Pe atunci, îmi părea caraghioasă o astfel de pierdere de timp, „neproductivă”. La Gorş, am fi putut repeta în timpul acesta toată piesa. Ideile lui Stanislavski, însă, au pus, stăpânire pe mine cu o putere uimitoare şi au rodit până la următoarea repetiţie, (U” s-a; ţinut a doua zi, în lipsii lui Stanislavski, cu un decor aproximativ, dar (mi r<; cuzită. Timid căutam să execut totul, după cum îmi ree, ornândase STanislavski. Lucrurile

erau atât de neobişnuite [) pentru mine, încât roşeam de fiecare dată când mă observa cineva.

Nu, toate astea sunt un fel de drăcovenii! Gât de simplu era totul înainte: punerea în scenă, partenerul, replica, mi-ţi mai rămânea (Keât să joacă, pe când aici... Şi, totuşi, ar lrel) ui să mai încerc odată... Şi, aruncând o privire! înlături, încep din noii să şterp praful, să ascut cndonul şi să orâuducsc lucrurile...

Nu, csb e (! va care fiu merge. Toate astea le fac înainte de in (; e) Crea i (înetilici. N-a început încă reptâliiia, dar decorul şi lot mobilierul sunt la locul lor.

Li, bai să încerc odată, (! U adevărat, serios de tot, să fac o ordiiK! Exemplară. Iată, măsula din faţa mea. Uite, are praf la ea... uite o juilă, Trebuie s-o şterg! încet j!! să îndeplinesc aceste! aeiljuni cu teeâită ecouştiiue /iozitatea şi reuşesc întrucfuva. Aşii... Mai ele! parte. Masei parcă se clatină, trebuie-s e) aşez mai bine. Nu remşesc; mă din: să caut e; era ca sta j) un sub ei a. Am găsit e) surciea A. pe care ei bag sub] >iciored mesei. Ataşa nu, se mai edatină şi este bine şlearsă. Acum treibile să aşez toate: obiectede într-o e) reline j) e rfee ta.

Nie: i nu-mi elan seama cum în aiii lăseil aelemenit ele toate ideicsie ineli Iciniciri; mă sient feiarte bine şi-mi este jilelcut să mă ocup eli! ele: uite cuţitaşul şi eireieind. Hai/să-i îmerc să taie; un vârf e: ăt mai aseaiţit. Ălă apue! ele treabă cu toată atenţia şi cai o siilisfiieliei ele plină, clai... Ce-i cista? împrejur (jeveea în cel) ut să se agite, au în arut nişte oameni... Ah! începe re) etilia! Ali-a venit rânelul la replică. Deschid ferestruie/a ghişeului şi încej) se e lui...

Repetiţiile piesei „l) clapidateirii" se ţineau zilnic, clar iiie întotdeauna sub ÎJielrumarea lui Stanislavski. Mie îmi era neobişnuit leitregul sisteun de muncă, sistem intrat demult în solida tradiţie a Teatrului Academic de Artă. Gât priveşte repetiţiile cu Stanislavski şi mai ales repetiţiile

scenelor în care jucam eu – acestea mă uimeau de fiecare dată prin nu-toclele (10 lucru mereu noi şi neaşteptate. Toate erau interesanle şi atrăgătoare, dar, după cât mi se părea mie atunci, îneau puţină legătură cu practica.

Într-adevăr, am reuşit să obân anumite rezultatto urmărite de Stanista A-sclii, dar care, în majoritatea lor., nu făceau parte din ceea ce se va arăta spectatorilor. Dar cu scima pe care trelniia s-o interpretez ce se va întâmpla? Staiiislavski, oricât de ciudat ar părea, se dezinteresa de scenă şi de tot ce cuprindea textul rolului, care urma să fie spus în fala spectatorului. Nici nu apucam să deschid gura, că el mă şi oprea, atrăgându-mi atenlia asupra unor „nimicuri" care nu aveau nicio legătură cu rolul projirin zis.

— Dar lăsaţi-mă cel puţin să spun fraza! Poate că va ieşi ceva?

— Nu va ieşi nimic, odată ce nu ieşii pregătit I

— Nu, m-am ocujial de…

Nu le-ai ocupat de ceea, ce Ireliue. Ţoală comportarea dumitale fiu conduce la scena pe care Iridiue s-o joci. Prin urmare, nu Irehue să încerci a-li încărca auzul cu iidonalii false d C care cu greule ei descotorosi mai târziu. Nu Le gândi încă la text şi la intonalie! KIE, s C vor forma de la sine. Gândeşte-te numai la comportarea dumitale. Tocmai dumneata şi nu altul Irehue să împarţi mai multe mii de ruble încasatorilor, care s-au adunat în faţa casieriei. Răspunzi pentru fiecare copeică Ei. cum x ci apţiona? Treime să ţii, seama că toţi încasatorii sunt escroci şi treime să fii foarte jirudent. (luni vei executa această operaţie? Cu ce vei începe? Ce Trebile să ai pregătit, în acest scop? Ce fel de acte şi documente îţi trebuie. e? O să-ţi ajungă oare, lianii? De sebizând ghişeul, ţi-ai făcut o socoteală apro, ximativă, după numărul oamenilor, de banii necesari pentru faceriai tuturor plăţilor? Poate că ar fi mai bine, să reduci plata, la 50%?

Creează-ţi o linie a preocupărilor dumitali şi acţionează în consecinţă. Crede-mă că acesta este lucrul e Cl mai interesant pe care-l va urmări spectatorul şi asth l îl vei convinge într-adevăr de autenticitatea celor ce se petrec pe scenă. Obsc nă cât de multe lucruri se petrec aici, fără cuvinte! Cuvintele şi intonaţiile sunt rezultatul gândurilor şi acţiunilor dumitare, iar dumneata, după câte văd, nesocoteşti tot ce nu poate fi niciodată nesocotit în viaţă. Dumneata doar deschizi ghişeul casieriei, aştepţi replica, îţi pregăteşti intonaţia. Dar cnni să se nască replica numai aşa? Cum» poate fi organică şi vie când dumneata violezi legile cele mai elementare ale comportării omeneşti?

Am început să mă îndeletnicesc cu trelmri cointabiliceşti; să număr bani, să controlez documente, să fac diferite semne, eto. Şi iar mă rî, că, ia gândul la timpul pierdut: trebuia să repetăm piesa, nu? Doar am un rol mare! (Je-i drept, câteodată jocul acesta de-a contabilitatea mă atrăgea şi reuşeam chiar să cred în seriozitate a celor ce făceam în acele clipe, în cazul când izbuteam să rostesc o anumită frază din rol, ea suna foarte cald şi convingător, provocăiul o bunăimpresie asupra, celor de fală.

Toate acestea îmi păreau, însă, nişte momente întâmplătoare, care apăreau accidental şi puteau să dispară la fel, pentru totdeauna. Şi chiar aşa se ituâmpla: de îndată ce doreaiii să fixez anumite lucruri şi să le repet întocmai, nu mai obţineam nimic. Într-un cuvânt, în timpul acestor îndeletniciri nu-s. iuţeam încă în activitatea mea acel caracter determinant, cu care mă deprinsesem înainte, când îmi pregăteam rolurile citirea piesei, jainerea în scenă, căutarea tonului general al rolului, inventarea, unor intonaţii speciale, a „efectelor”; într-un cuvânt, adunarea treptată a diferitelor „valori”, menite să emoţioneze pe stectatori. i-e atunci, nu înţelegeam încă, adevărata importanţă a metodei de lucru a lui Stanislavski. În timpul lucrului, la repetiţii, se desfăşura o muncă foarte

activă şi încordată, dar oamenii nu se gândeau deloc la rezultatul cu final – spectacolul – ignorând [larcă pe viitorul spectator. Oricât de ciudat ar jmrea, se acorda cu mult mai multă atenţie acelor lucruri pe care spectatorul nu avea să le vadă niciodată.

N-aş putea sjiune că nedumeririle mele cu privire la celece vedeam la Teatrul Academic de Artă mă dezamăgeau. Dimpotrixă, toate ac estea, mă atrăgeau foarte mult, trezindu-mi imaginaţiei şi dorinţa de a înţelege. Retrăiam aceleaşi stări sufleteşti ca la intrarea în Şcoala de Artă Dramattcă, cnndascultani cu emoţie primele explicaţii asupra tehnicii minunatei noastre arte. Nona metodă de lui cru îmi părea, totuşi, întrucâtva anarhică.

Abia peste mulţi ani, mi-am dat seama de minunata armonie a întregului sistem de lucru al lui Stanislavski, care întrunea în procesul de repetare a unei piese activitatea de regizor, pedagog şi conducător al teatrului. Au înţeles deosel). r Cii tidre diierdei e-etsipe din activitatea lui Constantiu Serghecv, ci, pentru dezvoltarea spectacolului, şi am înţeles, că lumeni altul ca el lui avea viziunea viitorului spectacol şi nu se îngrijea ca această iziune să ajungă până la spectator. Pentru aceasta, însă, urma căi anumite pe parc ei şi nu le înţelegeam încă bine.

Pe măsură (le se dezvolta, activitatea în vederea reprezentării piesei „Delapidatorii” căpăta forme din ce în ce mai noi. O parte din tablouri se repetau pe scenă, unde se închega trej) – tal o punere în scenă mai precisă, deşi niciunul din actori nu Căuta încă să-şi fixeze mişcările şi atitudinile. Se improviza, adeseori, iar direcţia de scenă dădea puţină atenţie acestui fapt.

Pe-s (a II-a, se arăta acum locuinţa (; oidat) ilului-şef. Familia lui,(a) în [) uşă din soţie şi doi copii, e oarecum îngrijorală. A trecut demult ora mesei şi stăpânul casei nu a venit încă. Iu aceste momente dii tensiune, se aude o

sonerie stridentă. Solia aleargă, d Cscliid C uşa şi în prag apare soţul, (ainlabilul, împreună cu casierul V-anecica, beţi turlă, amândoi foarte veseli şi bine disiuşi. În timp ce contabilul, care nimerise la cârciumă împreună cu Vaneckia, se îmbălasc, i-a venit ideea să-şi mările fala cu casierul. Cu acest plan vin ei aici, adu (a nici vin şi aţi Criiive. Dar soţia contabilului, o poloneză cu mult temperanu ut, îi îidămpină cu o droaie de ocări, (rei ai ceâl sperie straşnic pe casier, care, probabil, nu auzise îne-a niciodată aşa ceva. Contabilul, dorind să potolească scandalul, care amenințţă să ia proporţii şi să se transforme într-o păruială generală îşi trage cu greu soţia într-o află ca nu ră]) pentru a o lămuri. Ilămas singur, Vanecica, speriat şi îngrijorat, aşteaptă un timp oarecare în picioare apoi începe să tragă cu urechea la cele ce se jielreccaui dincolo, auzind vociferări. Neputând desluşi cuvin lele, Vanecica se apropie de uşă, dar, deodată, vocile amuţesc. Se a. pleacă încet-s [) re gaura Cheii; văzând însă („a gazda înfuriată se îndreaptă direct sjire dânsul „sare repede înapoi.

— Ei, să te vedem, cum vei juca scena a, ceasta? – mă întrebă Stanislavski.

— Cum adică?

— Ai rămas singur în cameră… În împrejurările dă-te

Întrebuie să ai în vedere lot ce s-a petrecut cu dumneata şi ceea ce trebuie să taci de acum încolo. Asta e scena dumitale…

— Dar aici textul nu indică nimic!… Vanecica stă pur şi simplu, apoi merge spre uşă, trage cu urechea, se uită prin gaura broaştei şi sure înapoi: Nimic altceva.

— Şi asta-i puţin? Ei bine, du-te, trage pnr şi simplu cu urechea şi… priveşte. Stai I Dumneata, în clipa asta, tragi cu urechea?

— Da.

— Nu. Dumneata încerci doar să interpretezi ceva şi

eu îţi cer să tragi într-adevăr cu urechea. Nu auzi nimic, nu Atunci pentru ce vrei să tragi cu urechea?

— Din (înnozitate…

— Nu cred. Dar asta nu interesează. Trage, [) un şi simplu cu urechea, (turn ai jumceda dacă, într-adevăr, ar trebui cu oric o preţ să auzi-şi să înţelegi ceea ce se petrece în cealaltă cameră? Dumneata încerci mereu să joci, ceva* Oare nu li s-a întâmplat niciodată să asculţi la uşă? Adu-ţi aminte cum ai propedat îior o împr Ciurare asemănătoare. Ei bine, hai să zieein că e aşa. Mâii de) arte. Du-te şi priveşte pe gaura cheii şi închipiieşte-ţi că cineva a în) ins în direcţia ochiului dumitale o aiidi Mvi. Încearcă să sari repede înlături!… E îngrozitor 1 Niciuna, din mişcările pe care le-ai făcut nu mă conving de fel I… Hai, încă odată. Tot nu te cred… Ce te împiedică? Ei. hai încă odată. De ce atâta încordare?

Am repetat de zeci şi zeci de ori aceeaşi mişcare; Iu sfârşit, se părea că reuşisem să o brin oarecari rezultate.

— E foarte bine, dar ai… „încărcat la socoteală!”

— Eum?

Da, ai… „încănait la soctoleală!”

— Nu înţeleg. Ce înseamnă asta?

— Ai executat just mişcarea, dar ai adăugat puţin la o o este necesar, ai adăugat ceva abia perceptibil, probabil eu iidenţia de a face publicul să râdă…

Oare mi-i în voie? Doar e o scenă comică.

— Va. fi şi mai comică, atunci când vei fa, ce atât cât trebuie. Atunci vei atinge cel mai înalt grad de expresivitate. Orice adaus, orice „jtlus” e de prisos şi constituie un aşa-zis fals teatralism. A găsi ad Cvărata măsură este lucrul cel mai anevoios în munca noastră. Ei, hai, mai încearcă odată. De ce 4 itâta încordare?

Iar şi iar, aceleaşi mişcări, repetate la nesfârşit. Deodată, întârâtat întrucâtva şi în moid demonstrativ, nedorind să mai interpretez nimic, m-am aplecat la gaura

broaştei şi am sărit înapoi. În sală răsună o explozie de râsete şi eu n-am mai înţeles nimic: a fost într-adevăr o scenă atât de reuşită, sau cei prezenţi râd de demonstraţia mea?

— Iată cum e absolut just… Caută întotdeauna tocmai acest lucru. Ai înţeles? Ei, acum, hai să mergem mai departe.

Mărturisesc că încă nu înţelesesem mare lucru, însă am reţinut expresia „ai încărcat la socoteală”.

Casierul Vanecica e un tânăr drăguţ şi modest. Numai o întâmplare nefericită, datorită unui nefericit concurs de împrejurări, l-a transformat în delapidator. Preocupările sale cotidiene, munca lui, au fost descrise mai sus. Dar el mai are încă ceva, care-i este poate cel mai sc-ump lucru dintre toate: satul Berezovca, unde şi-a petrecut tinereţea, într-o căsuţă dărăpănată, în care mai trăieşte bătrâna lui măicuţă.

Şi iată că cei doi „delapidatori”, contabilul-şef şi casierul, svărlind în dreapta şi în stânga sute şi mii de ruble, călător, nd din oraş în oraş, „coreelând” diferitele fehiri de trai, minereşc întâmjăător – şi poate nu chiar întâmplător – în orăşelul aşezat în apropierea satului lui Vanecica. Întâlnirea în ceainărie cu nişte ţărani l-a necăjit şi l-a emoţi onat pe Vanecica; ameţit de băutură, el Io povesteşte că e tot de prin meleagurile acelea şi le explică unde se află satul Berezovca, şi cum arată căsuţa în care trăieşte măicuţa sa…

Interpretarea acestui monolog cere din partea actorului multă emotivitate; mii de gânduri şi de simţăminte trec prin mintea, nefericitului tânăr, când el îşi aminteşte ce îi este mai scump pe lume şi care acum este pierchit pentru totdeauna. Partea aceasta a rolului mi-era cea mai dragă şi motiva pentru mine existenţa întregului rol.

Înainte aş fi început să-mi lucrez rolul cu acest

monolog. Dar acum credeam că nu vom mai ajunge la această scenă, fiindcă ne ocupăm într-una cu fel de fel de nimicuri! Bând voi răzbate oare până acolo? Le voi arăta eu atunci ce înseamnă să ai sentiment şi temperament adevărat! Cred că nu voi mai fi învinuit că „încarc la socoteală”.

Multe nopţi am stat acasă, lucrând la acest monolog, rostindu-l pu diierite intonaiii şi încercând să dezvolt la maximum sentimentul respectiv. Câteodată reuşeam. Multe lacrimi mi umezeau obrajii la fraza finală… „şi… aici trăieşte… măicuţa…”

În sfârşit, veni şi ziua repetiţiei cu Stanislavsobi. Începându-mi monologul, mă temeam mai mult decât de orice, ca el, întreruj) îndrumă, să nu-mi taie avântul.

Contrar aşteptărilor mele. Constantin Sergheevici n-a făcut aşa şi a ascultat cu atenţie uronologul până la sfârşit. Totuşi, efectul aşteptat nu s-a produs.

Sentimentul parcă-mi dispăruse. Nu-mi rămăseseră decât nişte sforţări lamentabile şi un „tremolo” sentimental în glas.

Ruşinat, am declarat jiriinul:

— N-a ieşit lunii. c.

— Şi ce anume ai fi dorit?

— Acasă, monologul acesta mi-a reuşit foarte bine.

— Şi cum anume?

— Aveam mult sentiment., plângeam chiar…

— Ei, vezi? Pe când jucai, acum, la asta te gândeai: „Cum să fac să nu-mi scape sentimentul?” E un punct; d C vedere cu totul greşit, (îare ţi-a stricat scena. Oare la asta se gândea Vanecica, vorbind cu ţăranii? Să nu te gândeşti la dumneata. Şi, de ce, mă rog, să j) lângi? Lasă spectatorul să jilângă!

— Dar eu cred că aşa e mai emoţionant…

— Nicidecum! Asta e un sentimentalism vulgar. Aşa procedează numai cerşetorii neexjxârinientaţi şi rozul talul

este întotdeauna contrariu: te irită. Ce face aici Vanecica? Ce vrea să obţină de la ţărani? Doar un singur lucru: ca ei să-şi întipărească bine adresa măicuţei sale. Adresa e foarte complicată. Ţăranii sunt destul de grei de cap. Simţi, ce sarcină anevoioasă e? Unde vezi dumneala aici motiv de plâns? Oare dumneala însuţi îţi imaginezi bine toate drumurile şi toate cărăruile care duc spre satul Rerezovca şi spre căsuţa măicuţei? Judecând după felul cum ai jucateu nu cred. Dar tocmai acesta e principalul. Înlocmeşte-ţi o topografie, cât mai complicată şi mai încurcată a localităţii şi încearcă s-o explici cât mai clar, urmărind lot tim [) ul pe fiecare ţăran dacă te-a înţeles exact. Şi, apoi, scoate-ţi din cap orice grijă în legătură cu propriile dumitale emoţii şi simţăminta

Deodată, mi-am amintit de o întâmplare mai veche. Am contribuat să repet. Până la urmă, monologul a reuşit şi Constantin Sergheevici a fost mulţumit. La sfârşitul repetiţiei.

Întorcundu-mă această, mi-am adus din nou aminte ce-mi trecuse prin cap mai înainte.

Cu câţiva ani înainte de intrarea mea la Teatrul Academic de Artă, repetam la teatrul lui Corş o comedie în care deţineam rolul principal. Pironi piesei, \în ghinionist „care se alia într-un moment greu al vieţii, nemaiavând niciun ban „se vede silit să accepte a juca într-un film un rol primejdios, în care îşi riscă viaţa şi anume să sară de pe o stâncă înaltă, în mare. Înainte de a sări, pentru a provoca compătimire, el se adresează direct spectatorilor, într-un monolog plin de încordare dramatică, în care îşi exprimă ultimele dorinţe. Începe prin a-şi povesti soarta lui nefericită, care l-a adus la nevoia de a-şi risca viaţa. El nu cred»; într-un sfârşit fericit al săriturii şi de aceea îşi ici rămas bun jientrii bvtdcauna de la toţi cei prezenţi. În înebeere, roagă, spiadatlorii să-şi amintească de el atunci când, dnjia moartea lui, asistând la acest film, împreună cu

iubitele lor dragi, îl vor vedea]) eniru ultima oară pe e (! ran, cum trece ca un fulger prin faţa lor, zburând în bezna nefliid, ei să-şi aniiideascâ cu).

Monologul scris lui multă căldură şi foarte dramatic, dar conţijiind oare (am liiimor are şi o urmare fericită pentru erou, aşa cum se obişnneşte în comedii. Mie-mi plăcea foarte mult UKmologul şi mă hotărâsem să-l joc cu toată seriozitatea şi dramatismul cuvenit situaţiei date, fără să lase să se întrevadă întorsătura fericită din finalul piesei.

Monologul trebuia gradat, aşa ca să impresioneze spectatorul, iar la desnadământul fericit al piesei, ei să simtă o mare bucurie.

Lucrasem la acest monolog, recitându-l de nenumărate ori şi, căutând să descopăr cheia, pentru o deplină dezvăluire a sentinumtelor mele. Uneori reuşeam şi alteori., nu. La una din repetiţii, am reuşit foarte bine şi colegii m-au aplaudat şi m-au feli Citat. Eram declin fericit. În general, tot rolul îmi reuşise şi aveam nevoie numai de acest ultim punct. Dacă el se va realiza, lotul va merg şi bine. La rej Kăiţia următoare, mă pândi însă o deziluzie. Aşteptând momentul când trebuia să-mi rostesc monologul, gustam dinainte plăcerea unui mare suc –, ces. Dar... nu s-a întâmplat aşa. Chiar de la primele fraze., am simţit că era ceva fals în joc şi căutând să-mi corectez jocul şi să regăsesc acel ceva j) e cure îl obţinusem atât de bine la repetiţia anterioară, nu-mi ieşea nimic 1 Dimpotrivă, cu cât mergeam mai departe, cu atât îmi ieşea din ce în ce mai prost! Nicio intonaţie vie, nicio licărire de sentiment viu: totul era mort, gol, fals.

Eram nedumeriţi cu toţii. Eu, gata să intru în pământ. Nu-i nimic. Mâine voi căuui să fiu juai concentrat. Voi lucra noaptea acasă şi îmi vor reuşi din nou ţoalei Un eşec e ceva natural...

Cu toate acestea, atât la repetiţia următoare, cât şi la

toate celelalte lucrurile mergeau din ce în ce mai prost. În ciuda străduinţelor mele, sentimentul ivit odată într-o repetiţie reuşită nu voia să-mi mai revină. Îmi rămânea drept singură şi continuă mângâiere, speranţa, că-mi va apărea în timpul Spectaoolului, în faţa siec la terilor. La repetiţia generală, am avut un eşec complet. În sfârşit, după o noapte de insomnie şi din) a o zi chinuitoare, am venit seara la spectacol. Uela primul act, totul a mers cât se j) poate de bine. Totul mi-a reuşit. Se j) re\edea chiar un real succes care sporea de la o scenă la alta. Înainte de monologul fatal – aplauze furtunoase. Simţeam în mine adunându-se oi seamă de simţăminte profunde şi o bucurie creatoare. De le-aş păstra: de nu le-aş pierde până în clipa monologului! Încerc să nu mă las distras de nimic, mă feresc de colegi, mă izolez. În sfârşit, iată şi momentul fatal. Ies la rampă şi rostesc prima frază: la sfârşitul ei, cineva din pul) lic tuşeşte. Fa]) tul mă supără, încerc să mă stăpânesc. Numai de nu mi-aş pierde emotivitatea. Continuu să-mi rostes. e monologul dar, nu ştiu de ce, intonez cuvintele cu un glas foarte scăzut, parcă temându-mă să nu pierd ceva ascuns în sufletul meu. Spre groaza mea, simt însă că tocmai în sufletul iineu nu mai e. xislă Trimic. Publicul începe să tuşească din ce în ce mai mult, iar eu mă supăr şi pe el şi-po mine. Gând mă bolărăsc să „forţez” puţin, iese şi mai rău: fals, banal şi teatral. Spectatorii au pierdut orice interes pentru j) persoana mea, iar eu înghiţindu-mi în grabă cuvintele, mi-am isprăvii nedesluşit monologul. Ruşina! am părăsit scena spre a-mi executa-s: câtul mortal în mijlocul unei totale nepăsări a sălii pentru soarta mea.

Deşi trei sferturi din rol fusese bine interpretat, totuşi rolid putea fi socotit în totul nerealizat, deoarece, ratând momerrlul cel mai important, nu se mai ţinea seama de ceea ce creasem în scenele anterioare. Spectacolele care au urmat n-au fost decât o simplă rej)

etare a premiierei. Nu ştiam ce trebuie să fac pentru a-mi regăsi starea de spirit de altă dată, care în iiiciun chip nu voia să-mi revină. Se spune că arta este greu de cucerit şi că numai printr-o muncă susţinută ţi-o pon însuşi. Înţelegeam toate acestea şi eram gata să muncesc oiucât pentru al) irui în ac-ost monolog blestemat. Însă cum să muncesc? Ce să fac?

Cu cât mă străduiam mai mult cu atât mergea mai rău. Eram Ciiprins de un simţământ de ruşine fală de mine însumi şi mă temeam că nu am talent, simţământ cunoscut fiecărui a („tor. Pentru; a-mi îndepărta acest groaznic simţământ, la una din reprezentaţii am adoptat o atitudine nepăsătoare, cinică, plină de nepăsare atât fală de spectacol ins, ne cât şi faţă de rol, mai ales când mă apropiam de momentul cel greu. Aflându-mă pe scenă, chiar înainte de monolog, stăteam d (; vorbă cu ceilalţi actori. Ic]) ovesteam anecdote, râdeam şi făceam cu ochiul partenerei mele. Apoi, m-am apropiat cu o totală nepăsare de rampă, am privit calm de primul spectator, CC mi-a căzut sul) ochi, şi, mai mult glumind, i-am aruncat în faţă prima frază. Acesta şi-a aţintit urccliile devenind foarte atent. A, vasăzică te interesează, atunci las că-ţi – mai servesc eu şi altele! Ilag de seamă că şi vecinii-s [) celatorului meu mă ascultă cu act ca şi atenţic. Încurajat, încep să-mi dezvolt ideile. În siilă, se face linişte… Şirul că toţi spechilorii ascultă cu interes. Deodată mă cuprinde neliniştea: câire galeria mă aude îndeajuns de bine? Gândurile mele ajung oare până acolo? M-am adresat atunci şi ei, şi am simţit că şi galeria mă înţelege perfect şi mă compătimeşte. Continui cu un avânt şi cu un entuziasm, din ce în ce mai mari şi mai mari şi îmi închei monologul cu un apel insistent, către toţi specultorii de a veni după moartea mea să vadă ce va urma în film şi să-şi amintească de mine în moanentul saltului mortal.

Am părăsit scena în a [) lauzele publicului… Ia uită-te

cum ies toate pe dos! Aşadar, nu trebuie deloc să te concentrezi asupra i olului, ci, dimpotrivă, să le desprinzi de el”. Atunci e foarte simplu şi foarte uşor. Am descoperit aşadar. O lege nouă. O lege care nu constă în numeroasele „trucuri” actoriceşti, de care te foloseşti în numele succesului şi care nu suni justificate niciodată. Acuj. n totul se arăta foarte convingător, foarte demonstrativ. Câte nu încercasem în zadar! Şi iată că am nimerit pe neaşte]) tate!...

Dar chiar la spectacolul următor, speranlole mele s-au nfiruit şi „descoperirea” mea s-a dovedit greşită. Am început să urăsc rolul. Din fericire pentru mine, piesa a fost curând scoasă din rej) erloriu.

Mult cum) însă nu mi-am j) ulut reveni după acest insucces. Şi iată acum, după umili ani, repetând cu Stnnislavski monologul lui Vanecica, mi-am amintit de întâmplarea aceasta din trecut, şi am rămas uimit prin ce mijloacesim) le acest minunat maestru ştia să descopere în actor posibilităţile lui creatoare şi să creeze condi, iiile necesare pentru manifestarea sentimentelor sale vii, autentioe. Mi-am dat seama că tocmai poncenirarea cea mai mare asupra rolului, adevărata atenţie, constituie una din condiţiile necesare pentru a pătrunde personajul unei piese. Înainte de toate, însă, treime să găseşti direcţia justă, pentru această atenţie. Eşecul în acel nenorocit spectacol fusese rezultatul fajăului că rătăcisem pe căi greşite şi contradi, ciorii. A fost de ajuns să mă depărtez de ele o singură dată pentru ca rezultatul să fie Imn. Întâmplător, nimerisem acel drum just care în a dus la reuşită. Însă nu întotdeauna se întâmjilă astfel. Remiuţând de a mai urma o calo greşită, nu înseamnă că-numaidecât ai şi grisit pe cea justă. Nu iuseamnă e, a ai şi ajuns la singura, cale justă, anume la acel joc eu adevărat orgaiiie –, la (care în a dus Stanislavski, la repetiţia scenei cu \ anecica, şi la care nimieriseul doar întâmplător în

spectacolul de la teatrul lui (forş, descris mai sus. La acei spectacol, reuşisem doar întâmplător să stabilesc contactul cu unul dintre spectatorii din sală şi, prănind (lela el răspuns, am reuşit să atrag treptat atenţia întregii săli e. \ primându-mi sincer dorinţa de a dobândi de la fiecare spectator făgăduinţa că pot îndeplini ultima rugăminte a personajului pe care-l jucam.

Nu aveam oare o sarcină asemănătoare şi în cazul lui Vanecica, atunci când el explică ţăranilor cum să ajungă la căsuţa măicuţei sale? Numai că, în spectacolul cu monologul menţionat trebuia să mă adresez direct spectatorilor şi nu partenerilor de pe scenă, aşa cum e obişnuit un actoiv Faptul de a te adresa direct spectatorilor este neobişnuit în practica noastră şi când se întâmplă este o excepţie. Neînţelegerea acestei cerinţe a constituit cauza principală a eşecului meu.

Picpetiţia cu Stanislavski, descrisă mai sus, a dat doar un impuls gândurilor mele în această direcţie. Se înţelege de la sine că, pe atunci nu puteam avea, nici măcar în mod relativ, limpezimea cu care înfăţişez eu acum lucrurile. Transferarea atenţiei unui actor, (lela căutarea sentimentelor în sine însuşi la îndeplinirea temelor scenice, constituie una din descoperirile (mari ale lui Stanislavski, care a soluţionat astfel o importantă problemă a tehnice! actoriceşti.

Înseamnă, prin aceasta, că el excludea cu desăvârşire rolul emoţiei din creaţia noastră? Desigur că nu! Stanislavski ne spunea mereu la fiecare pas, că nicio creaţie nu poate ajunge la marea artă fără ca artistul să pună în slujba ei, un tem]) erament viu şi o pasiune autentică. Indicându-i singura şi adevărata cale. Stanislavski scuteşte pe actor de chinuitoarea preocupare de sine, îndepărtând posibilitatea ca actorul să-şi admire propriile lui sentimente. În schimb, îl înarmează cu metoda de a-şi dezvălui adevăratele lui sentimente omeneşti,

singurele în stare să ducă la realizarea Jocului scenic şi care influenţează în mod activ pe partenerii actorului.

După mulţi ani de la rej» fetiţia cu piesa „Delapidatorii”, am avut o discuţie cu Stanislavski în legătură cu „starea de creaţie”, cu concentrarea actorului în timpul spectacolului şi cu aluţ probh Muie, strâns legate de această i cpetiţie – şi de cele întâmplab la fostul teatru „Dorş”. Între (Uleie, a. În n-numai t fa) tul că „în g (; nere, concentrarea şi (îomjiortarca, serioasă, a actorului, faţă de roliU interpretat în timpul spectacolului, nu duc întotdeauna la bune rezultate. Mulţi adori sunt convinşi că o anumită doză de uşurinţă, de nepăsare şi de cinism faţă de menirea lor le aduce adesea un succes cu mult mai mare. Toţi actorii ştiu că tocmai atunci, când din anumite motive, îţi propui să joci bine, joci mult mai prost. Aşa se întâmplă, de pildă, când ştii că „azi spectatorul va fi văzut de cut8 u-e sau cutare”. Într-o asemenea împrejurare, actorul se concentrează îndeosebi, suferind însă, în majoritatea cazuicilor un eşec loial.

Destul de janident, i-am dat totuşi a înţelege că, în parte, şi eu sunt de aceeaşi părere, cu atât mai mult cu cât acest lucru îl observasem de multe ori chiar în practipa mea proprie, mai ales când aveam ceva de recitat. Numai rareori reuşeam să (nbţin succes în acest domeniu, şi anume tocmai în acele seri – în care mă grăbeam să merg undeva după specihxerul, să zicem la un alt spectacol. În asemenea cazuri, aveam un singur gând: să recit cât mai repede ca să pot pleca.

— Şi ce te-a făcut să crezi că, tocmai în acele seri ai recitat mai bine?

— Am simţit eu acest lucru şi…

— Şi…

— Şi după succesul obţinut la public.

— Ambele largujuente pot fi înşelătoare.

— În sfârşit, cei care organizaseră spectacolul şi m-

au auzit spuneau că…

— Hm! Hm! Probabil că şi ei erau dintre aceia care obişnuiesc să facă totul de mântuială, dând ai jucat prost, n-ai fost concentrat cu adevărat, n-ai avut o comportare serioasă şi n-ai respectat nici celelalte condiţii necesare actorului. Pur şi simplu, nu te-ai concentrat acolo unde trebuia şi de aici vine toată nenorocirea… Gând ai renunţat la falsa concentrare, ce te stânjenea, lucrurile au mers întotdeauna mai bine, iar dacă ai fi ştiut să te concentrezi eu adevărat, îndreptându-li întreaga atenţie pentru a îndejdini cerinţele! scenice concrete din scena pe care o aveai de interpretat, atunci totul ar fi mers într-adevăr foarte bine.

Noţiunea de ritm n-am învăţat-o nici la Şcoala de Artă Dramatică, de la profesori, nici delaregisori în munca practică de mai târziu, cu toate că acest cuvânt mi se întâmpla să-l aud destul de des întrebuinţat de către unii oameni de teatru în ultimii ani înainte de intrarea mea la Teatrul Academic de Artă. Nu primisem, o explicaţie mai mult sau mai puţin clară a acestei noţiuni (vorbesc despre „ritmul” aplicat arte i noastre scenice) şi această problemă, extrem de importantă, rămânea descinsă pentru mine.

Din păcate, nici până în prezent n-am ajuns la o definiţie exactă a acestei noţiuni. Mi-e cam ruşine să mărturisesc acest lucru: Ritm-lempo, tempo-ritm, ritm-tempo – nu sunt oare acestea cuvintele ce stau mereu pe buzele regizorilor, actorilor, istoricilor teatrului şi criticilor teatrali? încercaţi, însă, să cereţi unuia dintre ei explicaţia acestor cuvinte şi veţi vedt ci că niciunul nu vă va satisface nici pe departe curiozitatea. Toţi SC vor ascunde în dosul unor cuvinte arhicunoscute şi al unor noţiuni generale, ce nu pot avea, în niciun caz o deplină aplicaţie practică.

Pe vremuri, în limbajul teatral era destul de generalizai cuvântul „ton”. Exista un ton” pentru roluri;

exista un „ton general” pentru spectacol. De asemenea, un ador nimerea sau nu nimerea „tonul”. Spectacolul putea decurge într-un „ton scăzut”, iar actorul, care intrai în scenă la mijlocul actului, era rugat să „ridice tonul”, Nimeni nu ştia precis cum treime să „ridice tonul”. Actorul începea, pur şi simplu, să vorbească mai tare decât ceilalţi. Dacă glasul îi răsuna fals –, actorul „nu nimerea tonul”, iar actul continua să decurgă în acelaşi „ton scăzut”, până în clipa în care intervenea ceva care salva situaţia, ceva independent de voinţa interpreţilor. De abia atunci „tonul” spectacolului se ridica până la sonoritatea dorită. Ulterior fiecare dintre actori îşi atribuia meritul de a fi „ridicat el tonul” spectacolului şi acest fapt constituia, de multe ori, motivul divergenţelor dintre actori, divergenţe totdeauna greu de rezolvat, pentru că nimeni nu înţelegea nici ce s-a întâmplat şi nici ce înseamnă, de fapt, aşa numitul „ton al spectacolului”, de care toţi erau atât de mult preo

Cuj Kl i.

Pare-mi-se că tocmai acestea erau bâjbâirile pentru a se descoperi ceea ce Stanislavski a definit mai birziu prin noţiunea ţie „ritm”. În timpul repetiţiilor, am avut prilejul să observ felul în care Constantin Sergheevici punea în practică, cunoştinţele sale în acest domeniu. Am fost martor la minunata transformare a unei scene tărăgănate într-o scenă plină de nerv, de luptă încordată şi răsunătoare. Acesta era rezultatul măiestriei scenice, deplin conştientă a regizorului; era consecinţa iscusinţei lui de a transpune în practică anuniile noţiuni precis determinate, dobândite în privinţa ritmului scenic.

Repetam o mică scenă din „Delapidatorii”. Contabilul-şef, călătorind cu casierul său Vanecica în di, ferite părţi, întâlneşte în tren o bandă de escroci, care îl atrag la un joc de cărţi. El riscă să piardă tot ce mai rămăsese în servieta lui Vanecica, după delapidare, fapt care îl îngrozeşte pe sărmanul casier. Dar iată că trenul se

opreşte într-o gară şi contabilii, întrerupând jocul, sare din vagon şi aleargă spre bufetul gării să bea un păhărel de rachiu. Trenul stă puţin în gară. Sărind din vagon în urma lui, Vanecica caută să-l convingă să nu se mai întoarcă în vagon, ci să rămână în gară; apoi, încearcă să-i distragă atenţia pentru ca să nu se observe plecarea trenului.

Nu e însă atât de uşor să-l înşeli pe contabilul stăpânit de patima jocului. El este cuprins numai de dorinţa să reînceapă cât mai curând jocul, p pentru ca să-şi jioată acoperi pierderea. Este extrem de greu să-l reţii la bufet, după ce semnalul a anunţat plecarea apropiată a tronului; cu atât mai mult eu cât Vanecica are un vocabular destul de sărac, autorul uedându-i nimic să spună în afară de exclamaţia: „Filip Stepanovici! Filip Stepanovici!” Scena nu reuşea şi eu simţeam, că vina este a mea, dar o atribuiam şi autorului: într-adevăr, ce poţi face, când ai la dispoziţie numai câteva cuvinte?

Ce bine de Tarbanov, care juca admirabil în această scenă; dar el avea destule cuvinte, pe când eu nu aveam decât o singură exclamaţie: „Filip Stepanovici! Filip Stepanovici!” şi atâta tot.

Cât de mare mi-a fost uimirea, când Constantin Serghcevici mi-a spus:

— Fii atent, Vasili Osipovici l-Această scenă e a dumitale! Aici nu Tarbanov, ci dumneata deţii rolul principal.

— Dar nu am nimic de spus în afară de: „Filip Stepanuvici!

— Nu despre asta-i vorba. Ai o sarcinri foarte însemnată: să-l reţii pe contabil, să nu-T laşi cu niciun preţ să se întoarcă în tren. Felul în care vei realiza lucrul acesta va dovedi măiestria dumitale.

— Dar aproape că nu am nimic deşi) us, aşa că-i foarte greu…

— Aici nu e chestiune de cuvinte. Încearcă să

urmăreşti concomitent atât pe Tarbanov cât şi trenul, ce este pe linie şi-i gata să pornească „însemnând o salvare pentru dumneata. Ia încearcă!

E uşor să zici: „Încearcă!” Dar cum? Eram cât se poate de nedumerit.

— Ei, unde-i Tarbanov şi unde-i trenul? încearcă să stabileşti pentru dumneata totul în mod e. exact şi concret... Urmăreşte-l pe Tarbanov... Ce face el şi ce face trenul? Simţi ritmul acestei scene?

Iată cuvântul „ritm”! Iar eu nu am ivici o idee despre sensul lui.

Şi apoi:

— Nu stai în ritmul oare trebuie!...

— Să stau în ritm?! Dar cum se stă în ritm? Să umbli, să dansezi, să cânţi în ritm – asta mai înţelegi. Dar să stai I...

— Dacă ai fost ameninţat de gravele urmări ale plecării lui Tarhanov cu trenul, tot aşa ai fi stat?

— Mă iertaţi, Gonslantin Sergheevici., dar eu n-am nicio idee despre ritm.

— Asta n-are nicto importanţă. Priveşte, acolo în gaui-a de la colţ se află un şoarece. Ia un baston şi pândeşte-l, ca să-l omori imediat ce apare... Nu-i bine, aşa n-o să izbuteşti. Mai atent, urmăreşte-l mai atent. Gând bat din palme, loveşte-l... Vezi, ai întârziat! Hai, încă odată. Şi încă odată. Goncentrează-te mai tare. Caută să loveşti exact în clipa când bat eu din palme... Ei, îţi dai seama că acum stai în alt ritm decât înainte? Simţi diferenţa? A sta şi a urmări un şoarece, e un ritm; a pândi un tigru, care se apropie de dumneata, e un alt ritm. Urmăreşte-l atent pe Tarhanov, fii atent la lot ceea ce face, iată-l, acum a uitat de tren. E preocu]) al de mâncare. Asta-i bine pentru dumneata. O clipă poţi sta liniştit să le uiţi ce-i pu tronul. O clipă () oţi cinar să alergi pe jieron, dar întoarce-te imediat şi concentrează-ţi din nou întreaga atenţie asuj) ra

contabilului, asupra lui Tarhanov. Încearcă să-i ghiceşti inhuiţiile, să-i înţelegi gândurile. Iată-l, di odată şi-a adus aminte de tren şi-şi scotoceşte buzunarele jicntru a) lăţi rachiul consumat. Încearcă, pe toate (; ăile, să-l faci să uite, reţine-l cu opriţie j) reţ la I) ufet. Tocmai dorinţa dumitale de a săvârşi această acţiune le va sili să te mişti şi să stai într-un alt ritm decât, acela pe care-l ai acum. Ia încearcă.

M-a interesat foarte mult acest element al tehnicii noastre – ritmul – pentru mine un element nou, llepetam mereu, plin de însufleţire. Încercam să prind imediat, să înţeleg esenţa ritmului. Dar… nu reuşeam! N-am reuşit să execut nimic din ceea ce-mi sugerase Stanislavski. Ori eram prea grăbit şi agitat neglijându-mi astfel]) arlenerul, ori – dimoptrivă – ţineam seama de partener, dar. În acest caz, toate mişcările deveneau dintr-odată încetinite şi greoaie. Prin diferite mijloace, Stanislavski căuta să mă îndrepte pe calea cea Justă. Cu acest prilej, el şi-a dovedit cu prisosinţă măiestria de a stăpâni ritmuri diferite. Alegea un episod banal din viaţă, bunăoară cumpărarea unui ziar la chioşcul gării, şi-l interpreta în cele mai diferite ritmuri. Iată-l cumpărând ziarul, când până la plecarea trenului mai este o oră şi nu ştie cum suşi omoare timpul, iată-l atunci când a, auzit primul sau al doilea semnal de plecare a trenului. Iată-l în sfârşit, când trenul a şi pornit. Acliuiiile sunt aceleaşi; ritmuU lor, însî, este cu totul diferit. Constantin Sergheevici putea să execute aceste e. xercilii în orice ordine, oricum i-ai fi cerut-o: crescând, atenuând sau fracţionând ritmul. Era extrem de convingător. Am văzut şi am înţeles că-şi însuşise această măiestrie numai printr-o muncă, susţinută cu sine însuşi, am înţeles ce înseamnă măiestria, am înţeles ce înseamnă telmica – adevărata tehnică a artei noastre.

Şi această înţelegere în a impresionat mai mult decât tot ceea ce avusesem prilejul, să văd şi să înţeleg la

eelelalle repetiţii cu Stanislavski. Încă nu puteam să-l realizez, însă am înţeles importanţa ritmului în activitatea noastră. Sind, ea. În că până la sfârşit, stăpânirea ritmului este foarte posihiia. Vedeam aici ceva asemănător cu exerciţiile tehnice la vioară, sau, în general, cu studiile de tehnică muzicală. Mie – ca fost muzician – lucrul acesta îmi era foarte bine cunoscut. Acelaşi studiu poate fi câidat în diferite ritmuri, realizând diferite scopuri, cu ajutorul d. feritelor nuanţe. Îni amintesc foarte t) ine de simţământul de satisfacţie pe carci-l ai când reuşeştiprin exerciţii – să capeţi siguranţa, elasticitatea şi agilitatea degetelor. Pentru un muzician, nu încă) e nicio îndoială că un astfel de exerciţiu, lucrat conştiincios şi asiduu un timp îndelungat, duce neapărat la dezvoltarea tehnicii sale. Tocmai de această înrudire cu tehnica unei alte arte mi-am dat seama cu prilejul repetiţiei, în cursul căreia s-a ivit problema ritmului şi când Constantin Sergheevici mi-a demonstrat clar tehnica sa pură şi simţită. Ei, la ce te gândeşti? E foarte simplu! încearcă să irăeşti într-un alt ritm, de care-l poţi găsi chiar cu ajutorul unei metode pnr exterioară. Aşază-te repede, scoalăte, aşază-te din nou, sch imliă-ţi repede – fără a te gândi – zece, douăsprezece poziţii într-un minut. Dirijează această scenă. Ce ai face dacă ai fi dirijorul ei? Nu, aceasta e andante, iar aici e un presto! Treime să înţelegi odată că a reuşi sau a nu reuşi să-l reţii pe Tarhanov la bufet echivalează pentru dumneata cu viaţa sau moartea.

Dacă lucrurile s-ar petrece aşa în realitate, te-ai mai gândi, oare, atât de mult? Cum ai acţiona?

Fără să ne dăm seama, ne-am lăsat antrimaţi de acest joc original. Tarhanov căuta să iasă de la bufet, iar eu îl împiedi cam totuşi, fără a-l atinge. Aceasta era o condiţie esenţială şi jocul a căpătat curând caraclând unui fel de întrecere serioasă. Fiecare dintre noi se depăşea pe sine în găsirea mijloacelor de luptă. Stanislavski a văzut şi a

înţeles numaidecât situaţia. A tăcut şi s-a retras neobservat într-un colţ. Era tocmai ceea ce îi trebuia. Jocul devenea din ce în ce mai pasionant. Deodată, s-a auzit semnalul care anunţa plecarea trenului. Ne-am oprit.

— De, ce v-aţi oprit?

— S-a isprăvit. Trenul pleacă şi n-are niciun sens să mai luptăm.

— Nu-i adevărat! Abia acum lupta se intensifică. Aţi auzit numai cel de al doilea semnal. Va fi un al treilea şi apoi va veni şuieratul locomotivei. Numai duiia aceasta vă jmleţi linişti, măc-i atunci rezultatul luţitei va fi hotărâţi. Până atunci însă, totul merge crescendo. Ritmul devine din ce în ce mai accelerat... Continuaţi!

Am reînceput lui) ia. Gonstaidin Sergheevici a dat disi) oziţii ca cel de al treilea semnal şi şuieratul trenului să fie date numai la ordinul lui. Încă vreo douăzeci de minute ne-a ţinut în desfăşurarea acestei lui) te dintre cele mai încordate, fără să simţim că puterea noastră de îmi) rovizaţie s-a epuizat. Dimi) otrivă, antrenaţi şi entuziasmaţi, dezvoltani tema dată, din ce în ce mai profund, mai variat şi mai intenst. Când, în cele din urmă, s-a auzit şuieratul locomotivei, care anunţa plecarea trenului şi sfârşitul luptei dintre contal) îl şi casier, mi-a părut oarecum rău să întrerupem acest joc, ce devenisie deosebit d („* captivant. Era atât de plăcut să simţi pulsaţiile j) uternice ale acestei activităţi! Ne încânta ingeniozibitea metodelor, contactul reciproc între parteneri. Eram uimit cum se poate crea, din nimic o scenă atât de bogată.

Tot ceea ce era scris în textul meu se rezuma la repetarea uneia şi aceleiaşi exclamaţii: „Filip Şlepanovici! Filip Stepaiiovioi!”

Oricare actor, în locul meu, ar fi spus ca şi mine:

„— A-ici n-ai ce interpreta!

— Şi, ia te uită, totuşi!...

La spectacol, scena aceasta avea doar o importanţă secundară şi de aceea a şi fost ulterior „con, centrată” la maxilnum. Nu putea fi interpretată în întreaga dezvoltare, ce i se dăduse la repetiţia descrisă mai sus. Totuşi, efectele muncii depusă la repetiţie au avut asupra noastră o înrâurire binefăcătoare.

Scena a fost interpretată cu convingere, deşi destul de laconic. În realizarea ei „au căutat să întrebuinţez totdeauna ritmul adecvat. Repetând această’s. cenă, am căpătat primele noţimn – ce-i drept foarte vagi – despre ritmica scenei. Dezvoltându-se şi precizâjidii-se ulterior, aceste noiţiuni s-au înrădăcinat din ce în ce mai mult în practica mea scenică şi au constituit adeseori un mijloc cu adevărat miraculos, pentru soluţionarea, obiectivelor scenice.

Repetiţiile spectacolului „Delapidatorii” îşi urmau cursul. De fiecare dată, pentru mine se ivea ceva nou. Conturul viitorului spectacol începea să se precizeze. În curând, aveau să în cea) a repetiţiile generale. Munca lui Stanislavski a căpătat un caracter, cu totul nou. E adevărat că şi acum se mai întâmpla uneori, ca el să stăruiască îndelung asupra vreunui amănunt, ca bunăoară, intrarea în scenă a unui actor. Îmi amintesc că aşa s-a întâmplat, pe când repetam scena din companiineidid vagonului, scena în care contabilul şi casierul luau pe un vânzător de litografii, drept un agent al secţiei criminale. Deodată, Stanislavski şi-a concentrat toabă atenţia asupra intrării în compartiment a vânzătorului de litografii. Cu o rară tenacitate, el căuta să obţină realizarea unor scopuri pe care noi nu le puteam încă înţelege, legându-se de cel mai mic amănunt, de ceia mai neînsemnată mişcare: o muncă migăloasă, care s-a prelungit vreo două sau trei ceasuri.

Toţi ne pierdusem răbdarea, mai cu seamă actorul care interpnda rolul vânzătorului de litografii. Fiecare dintre noi se gândea la ce se va întâmpla când se va

refirezenta însăşi scena respectivă şi care nu prea reuşea. Obţinând însă rezultatul dorit din partea actorului care interpreta pe vânzătorul de litografii – şi, într-adevăr, intrarea acestuia în compartiment reuşise de minune – Constantin Sergheevici par, că încetă să se mai intereseze de ceea ce trebuia să urmeze. Am înţeles atunci, ceea ce urmărea Stanislavski. El avea nevoie ca vânzătorul de litografii să intre în compartiment, în felul în care într-adevăr nu putea să intre decât un agent de urmărire, un detectiv profesionist şi care, dând de urma unor bandiţi, e hotărât să nu piardă acest fericit prilej de a-şi cuceri gloria, Realizarea a atins decte uimitoare, întrucât atât eu, cât şi Tarhanov am trăit cu adevărat sentimentul de spaimă. Am interpretat scena cu multă sinceritate. În tot cursul scenei. Constantin Sergheevici n-a intervenit o singură dată. Ei i-a aruncat numai în treacăt lui Tarhanov vorbele:

— Încearcă să-ţi aprinzi ţigara, în momentul cel mai încordat; îţi tremură între buze şi nu poţi nitneri flapăra.

Tarbanov a jucat această scenă, cu o minunată măiestr e. Cei care asistau la repetiţie au izinienit în bobote de râs. Constantin Sergheevici şi-a îndrej>t.al apoi atenţia asupra rechizitelor. Printre acestea erau şi nişte jucării de copii, pe care contabilul le câştigase la loterie. Jucăriile erau întrucâtva groteşti. Staiiislavski le-a]) privit şi, adresându-se lui Tarbanov a spus:

— Trebuie să procurăm nişte jucării obişnuite. Acestea smit prea groteşti şi nu să i) otrivesc cu jocul dumitale subtil. Să trecem la scena următoare.

Repet că aceste oiaviri asupra diferitelor scene deveniseră acum o excepţie. Ab iiţia, lui Staiiisliavsclii era conceutrala acum asupra uuoir îndeletniciri mai importante, asupra problemelor (le-a sintetiza ceea ce se obţinuse la repetiţii, pentru a se realiza spectacolul însuşi, în forma lui deplină.

În sfârşit, spectacolul a fost în ezental în public. El avea multe aspecte valoi-oase: M.M. Tarhanov şi N.P. Batalov jucau admirabil; de asemenea, Cran destul de interesante unele aspecte ale montării. Totuşi, materialul dramatic slab cât şi absenţa din piesă a unei idei emoţionante scădeau din calitatea spectacolului. Constantin Sergheevici nu-şi jaitea imagina însă o operă de artă din care să lipsească id Cia. Cu toată măiestria lui, n-a fost în măsură să „scoată" ceva din această operă dramatică, dezlânată ca formă şi suj>erficiială în conţinutul ei.

Pentru public, spectacolul a ai) arut sub forma unei serii de episoade, montale cu măiestrie şi interpretabî cu talent. Toate erau, însă, lipsi l (ţ de orientare ideologicii şi de actualitate. Acest fapt nu-l putea mulţumi pe un maestru ca Stanislavski. Lucrul cu piesa ac (ţasta i-a pricinuit multe nelinişti şi chinuri creatoare. Piesa nu s-a menţinut prea mult timp în repertoriul teaându-i.

În scrisoarea pe care mi-a trimiş-o de la Nisa, cu ocazia jubileului de 25 de ani de activitate artistică... Constantin Sergheovici îmi spunea: „Îmi amintesc de munca grea, dar plină de bu, curii, cu piesa „Suflete moarte" şi de eforturile grele dar lipsite de satisfacţie cu piesa „Delapidatorii".

p

Pentru mine nu era clar dacă interpretasem bine sau nu rolul lui Vaneeica în acest spectacol. A fost primul meu rol la Teatrul Academic de Artă şi problema succesului sau a insuccesului era pentru mine esenţială. Părerile asupra jocului meu erau împărţite: şi negative, şi pozitive, şi neutre. „Uite, a fost un actor de mâna întâia, a intrat la învăţătură şi de-o<lată s-a ofilit". Întrucât mă priveşte, repet că nu-mi dădeam seama dacă ceea ce făceam pe scenă era bun sau rău. Oricum a fost, spectacolul s-a jucat şi, la început, chiar destul de des. Am început, încetul cu

începutul, să „mă şlefuiesc” şi să realizez unele momente reuşite, recunoscute chiar de public şi însoţite câteodată şi de aplauze. Faptul mă încânta, mai ales că ia primele spectacole nu se întâmplase. „Iată, în sfârşit, îmi spuneam eu, primele roade ale muncii lui Stanislavski! Ce rău îmi pare că el nu poate asista la acest spectacol! Nu-i nimic însă; îl va vedea poate cândva”. Şi, într-adevăr, Stanislavski l-a văzut curând.

În primăvară „sub directa conducere a lui Stanislavski, teatrul a pornit în turneu la Leningrad. În repertoriu, între alte piese, era şi „Delapidatorii”. Întrucât mă priveşte. Leningradul mă interesa în mod deosebit. În primul rând, era oraşul meu natal. Mă legau de el cele mai scumpe amintiri: Şcoala de Artă Dramatică, teatrele „Alexandrinschi” şi „Suvorin”, unde mi-am început activitatea artistică.

Aveam aici mulţi cunoscuţi şi mulţi prieteni. Parte dintre ei asistau la repetiţiile piesei „Delapidatorii”, unii ca figuranţi suplimentari în scenele de masse, alţii ca spectatori, care studiau princi) iile regizorale ale lui Stanislavski. În timpul repetiţiilor, atmosfera era foarte emoţionantă pentru mine. Era cunoscută miimliozitatea muncii lui Constantin Sergheevici la repetiţiile pentru reluarea unui spectacol, mai ales când era vorba de spectacole date în turneu. Eram însă liniştit: rolul meu se şlefuise şi eu voiam să-mi dovedesc cu orice preţ înăestria jocului, atât în faţa lui Stanislavski „cât şi în faţa prietenilor şi cunoscuţilor mei din Leningrad, care asistau la repetiţii.

Repetiţia a început cu scena din cârciumă, deoarece acolo exista o scenă grea de masse. Eu nu jucam în prima parte a scenei; ceva mai târziu apăream fugind. Înainte de apariţia mea, totul a mers fără opriri mari. Şi iată, îmi soseşte rândul; cu nerăbdare aştept repţica şi, în sfârşit, apar fugind pe scenă.

Îmi plăcea foarte mult felul meu de a intra fugind pe scenă, îndeosebi atunci. Şi deodată aud:

— Stai!

Repetiţia s-a oprit. Toţi au înmărmurit. Nu înţelegeam deloc motivul opririi. În niciun caz, nu bănuiam că eu aş fi putut fi cauza. Eram dimpotrivă într-o vervă deosebită.

— E îngrozitor ce faci! Cine te-a învăţat aşa ceva?

Apoi după ce a şoptit ceva asistenţilor mi s-a adresat de-a dreptul;

— Dumitale îţi vorbesc, Vasile Osipovier!

Am fost surprins.

— Dar, ce s-a întâmplat?

— Prietene, aşa ai jucat la Harkov. E îngrozitor!

M-am uitat cu coada ochiului la prietenii din Leningrad, oare mă priveau din parter, cu milă şi curiozitate.

— Fii bun, mai încearcă odată.

Alerg din nou. Iarăşi aud: „Stai!”

Dumneata alergi ca să „joci”. Cu anticipaţie ştii ce, unde şi cum se va petrece totul. În ce scop dai buzna în cârciumă? Pentru a-i comunţea lui Filip Stepanovici o noutate importantă. Ştii oare de mai-nainte unde se găseşte el? Cârciuma-i mare. Înăuntru se află o mulţime de lume. Cum procedezi? Dar... ritmul! Ritmul! De ce acest ritm de car cu boi? îngrozitor! Încă odată. Vai, vai, vai!

Întreaga repetiţie, timp de patru ceasuri, a fost consacrată şlefuirii acestei scene. Realizând ceea ce dorea. Constantin Sergheevici a terminat repetiţia, trecând în revistă numai o singură scenă. În ziua următoare, s-a ţinut a doua şi ultima repetiţie a „Delapidatorilor”. Stanislavski nu se mai putea opri îndelung asupra unor episoade izolate din piesă, însă simţeam cât de atent în a urmărit, atât în cursul repetiţiei; cât şi în seara spectacolului. După spectacol, mi s-a comunicat că sunt rugat să trec a doua zi

pe la el, la liotel. Voia să stea de vorbă cu mine.

Primindu-mă cu amabilitate, în camera sa de hotel. Constantin Sergheevici mi-a spus cam stingherit.

— Prietene, ai uitat tot ce te-am învăţat. Ceea ce fa, ci e îngrozitor. E o revenire la trecut.

— E drept. Constantin Sergheevici, la repetiţie m-am încurcat şi cred că de aceea n-am prea reuşit nici la spectacolul de aseară. Până acum la Teatrul Academic de Artă reuşeam totuşi destul de bine în acest rol, iar publicul era de acord cu jocul meu.

— E foarte trist să înţelegi arta, în felul acesta. Publicul poate accepta orice. Dar iată, în a chemat la telefon un necunoscut. El s-a îngrozit de jocul duiâiitale.

Pe atunci încă nu ştiam că „necunoscutul” era pur şi simplu un truc de care Constantin Sergheevici se folosea pentru a stimula actorii. Pe acest „necunoscut”, el îl dădea drept un om imparţial căruia, spre deosebire de dânsul nu i se putea atribui, gândul de a sâcâi.

În cursul discuţiei care a durat îndelung Constantin Sergheevici mi-a arătat deosebirea esenţială dintre ceea ce a fost şi, ceea ce a devenit rolul meu.

— Atunci ai găsit linia continuă şi organică a acţiunilor, cerute de rolul interpretat, şi treceai de la o acţiune la alta, tinzând spre ţelul dumitale. În cursul desfăşurării rolului „publicul a apreciat anumite momente pe care le-ai interpretat mai bine. Ele ţi-au atras atenţia, le-a! i agăţat de ele şi ai început să le subliniezi în mod deosebit. Ai îndrăgit aceste momente disparate ale rolului şi intonaţiile, ignorând tot restul. Le aştepţi cu nerăbdare, p pentru că îţi aduc lauri destul de ieftini. Şi astfel rolul a degenerat, s-a fărâmiiţat, şi-a pierdut unitatea şi scopul. Înainte ţi s-a părut că jo C. i şters. Poate că era chiar aşa. Dar ai interpretat just, adică ai realizat ideea principală a rolului, fără să porneşti în goană după efecte izolate. Tocmai de aici pubaa să vină luminozilatea rolului;

dumneata, însă, ai apucat-o cu totul în altă i direcţie. Ţine minte ceea ce ţi-am spus; fereşte-te din toate puterile de această cale greşită, calea interpretării „pe bucăţi”, a cuceririi de aplauze ieftine la scena deschisă sau la final. Consideră rolul ca un tot organic, astfel ca spectatorul să urmărească desfăşurarea logică a luptei dumitale de actor; fă-l să se intereseze de soarta personajului dumitale, să te urmărească cu toată atenţia, fiindu-i teamă chiar să aplaude sau să se mişte „p pentru că să nu piardă ceva din subtilităţile jocului dumitale. Aşa se cuvine să fie jocul unui artist: el nu distrează, ci pătrunde adânc în sufletul spectatorului.

În intervalele dintre cele două puneri în scenă, atât de importante, sub conducerea lui Stanislavski, mă întâlneam din când în când cu el, fie ca să stăm de vorbă, fu asistând şi observând lucrul său pentru pregătirea unor spectacole în care nu eram distribuit. Într-una din zile, am aflat că Stanislavski va relua piesa „Livada cu vişini” şi mă roagă să asist la repetiţii, întrucât în acest spectacol voi dubla pe I.M. Mosevin, în rolul lui Epihodov. Vestea mi-ar fi produs oricuiul emoţii, dar în acel moment ea în a impresionat nespus de puternic. Şi iată de ce: Cu vreo douăzeci de ani înainte, în timpul postului mare. Teatrul Academic de Artă din Moscova venise în turneu la Petrograd. În acel an, nimerisem pentru prima oară la un spectacol dat de acest teatru. Spectacolul era tocmai cu piesa „Livada cu vişini” de Cehov. Impresia pe care am avut-o, am descris-o mai înainte. După terminarea spectacolului, în ani dus la clubul teatral de pe bulevardul Liteinîi, locul permanent de întâlnire a actorilor noştri. În noaptea aceea, însă, nu mă atrăgeau distracţiile obişnuite ale clubului: masa verde sau bufetul. Doream să rumân singur şi să reflectez la cele văzute la teatru. Şezând într-un fotoliu, într-una din camerele confortabile ale clubului, n-am băgat de seamă că în aceeaşi cameră intrase 1. M.

furiev, un favorit al publicului, actor minunat şi om cu rare calităţi. În ciuda rigidităţii sate aparente, Iurii Mihailovici era blârul şi mărinimos în relaţiile sale cu oamenii, iar faţă de in ine mai ales, se purta cu multă căldură. Îi cunoşteam de asemeni) arerea, foarte măgulitoare., asupra felului în care mă prezentasem la examenele de la Teatrul Alexandrinsebi, unde mi-am desăvârşit învăţătura teatrală. Vocea lui, catifelată şi deosebit de plăcută, în a trezit din gânduri.

— La ce te gândeşti?

S-a aşezat lângă mine şi am început să discutăm. Plăcuta semiobscuritate a camerei, fotoliile moi şi comode, precum şi toată atmosfera aceea au contribuit la faptul că această conversaţie a durat până la răsăritul soarelui. Am disputat întâi despre Teatrul Academic de Artă. În multe privinţe, Iurii Mihailovici îmi întărea entuziasmul în privinţa activităţii artistice a acestui teatru. Câteodată, însă, critica destul de aspru Teatrul de Artă, apărând totodată tradiţule celor două teatre care îi erau favorite: Teatrul Alexandrinsebi şi Teatrul Mic din Moscova. Am vorbit despre arta noastră în genere, despre tehnica actorului, despre munca lui creatoare, luni Mihailovici era unul dintre aptorii reprezentativi din vremea aceea, care munceau consecvent şi tenace, perfecţionându-şi fi7

arta, şi care considerau munca drept singurul aliat de nădejde pentru a atinge măcar culmile relative ale artei. Spre dimineaţă, la des}) arţire, mi-am dat din nou frâu liber entuziasmului pentru „Livada cu vişini” şi pentru I.M. Moscvin, admirabilul interpret al rolului Epihodov şi m-am plâns de perspectivele ce le-aveam. Luându-şi rămas bun şi strângându-mi mâna, Iurii Mihailovici îmi spuse:

— Dragă prietene, nu ai ni, ci un motiv să fii neliniştit de soarta dumitale de actor: capacitatea dumitale este indiscutabilă. Să începi numai să munceşti cum trebuie şi vei fi repede remarcat. Vei putea să-ţi alegi teatrul unde să

joci după gustul dumitale şi peste vreo douăzeci de ani vei veni în turneu la noi cu trupa Teatrului de Artă şi vei interpreta rolul lui Epihodov, iar eu te voi aplauda 1

Deşi, pe atunci, am luat aceste cuvinte ale lui Iurii Mihailovici doar ca o amabilitate obişnuită, totuşi m-am simţit plăcut impresionat. Mi-am amintit de această întâmplare, când mi s-a dat să dublez pe Moscvin şi, îndeosebi, când am venit într-adevăr la Leningrad pentru a interpreta rolul lui Epihodov.

Aceasta s-a întâmplat după douăzeci de ani de la convorbirea avută cu Iurii Mihailovici în Clubul Teatral de pe Bulevardul Liteinîi.

Reluând reprezentaţiile „Livezii cu vişini". Constantin Sergheevici năzuia, ca întotdeauna, să distrugă şabloanele, ce se încropiseră, între timp, în interpretarea actorilor. De data aceasta, însă, el nu s-a limitat numai la atât, ci după părerea mea, a căutat chiar să revizuiască interpretarea iniţială a acestui spectacol, eliminând din el cele mai mici rămăşiţe de sentimentalism şi imprimând evenimentelor o notă de actualitate mai accentuată. Aceasta i-a reuşit numai în parte. Termenul scurt, stabilit pentru punerea în scenă, precum şi-i unele împotriviri pe care le-a întâmpinat din partea interpreţilor, l-au împiedicat să-şi realizeze pe deplin ţelul propus.

Moscvin repeta rolul lui Epihodov. Folosindu-mă, uneori, de absenţa lui, repetam rolul în mod sporadic, dar fără Constantin Sergheevici, care nu avea timp să se ocupe de mine, cu atât mai mult cu, cât interpreta el însuşi rolul lui Gaev. Numai atunci când nimeream sub privirile sale, îmi arunca din fugă câteva cuvinte, spre a mă face să reflectez asupra rolului!

— Te rog, ia seama. Interpretându-l pe Epihodov ca pe un nătâng „n-o să-ţi iasă nimic… Epihodov e pasionat ca un spaniol, dar, în acelaşi timp, e un om foarte „cult". Are însă o mutră…

Spunând aceasta, îşi ridică pe neaşteptate cu degetul vârful nasului, dând astfel feţei sale o expresie cât se poate de stupidă.

— Nu trupa personajul. Interpretează-l ca pe un om serios şi cult – oarecum stângaci, e drept – care, deşi nu se poate mişca fără a se lovi de ceva, fără a scăpa ceva pe jos, ştie să prăească totuşi eşecurile sale ca pe /lişte manifestărv afle sorţii, împotriva cărora nu poate lupta, nerămânându-i altceva de făcut decât să le privească zâmbind.

Înainte de a intra în scenă pentru a interpreta prima oară rolul lui Epihodov, Constantin Sergheevici mi-a examinat machiajul, mi-a dat o serie de sfaturi şi m-a urmărit în timpul întregului spectacol, pe cât i-a fost cu putinţă. În primiu «el, există o scenă minunată din punct de vedere regizoral. Toţi sunt plecaţi în întâmpinarea Ranevscaiei. Scena este goală. Din depărtare, se aud zurgălăii unei trăsuri care se apropie, apoi glasuri nedesluşite. Urmează întâlnirea celor sosiţi cu cei care-i întâmpină. Se aud exclamaţii de bucurie, râsete, sărutări. La început, zgomotul de abia se aude, pentru ca apoi, j) e măsura apropierii să devină treptat, din ce în ce mai puternic. Iată-l aproape de tot. Şi, în sfârşit, Ranevscam apare în scenă, venind emoţionată. În urma ei, apar toţi ceilalţi… Restul se petrece după textul autorului. Această scena de culise era rodul unei mari fantezii regizorale şi al un C> munci îndârjite, care făcea o deosebită itapresie asupra spectatorului…

Iată tehnica acestei realizări. La început, grupa de actori care pârtieij) à la această scenă, se află pe scară, dincolo de uşa de fier. Pe măsura desfăşurâriJ scenei, uşa de fi ei se întredeschide uşor se deschide apoi din ce în ce mai mult; actorii îi păşesc pragul şi înaintează în grup spre scenă, sugerând sosirea Ranevscaiei; în sfârşit, ei apar pe scenă şi piesa îşi ai meză cursul.

Interpretând pentru prima oară rolul lui Epihodov, în ara încurcat puţin din cauza emoţiei; când am ajuns în faţa uşii de fier ce dădea spre scară, am, constatat că era închisă, iar toţi interpreţii se aflau de cealaltă parte. Neîndrăznind s-o deschid am rămas pe loc, cu gândul de a mă alătura grupului de actori, de îndată ce uşa se va deschide. Aşa am şi făcut. Constantin Sergheevici, care ieşise odată cu peilalţi, s-a uitat chiorâş la mine. Am sim [it că i-a trecut oova prin minte, gândindu-se la mine. După terminarea actului, mă, chemă la el în cabină şi mă întrebă;

— De ce n-ai fost la locul indicat?

— Mă iertaţi, dar, din pricina emoţiei, m-am încurcat în culise.

— Bine, dar stând dincolo, de cealaltă parte a uşii de fier –, ai participat la desfăşurarea întregii scene?

— Cum de nu. Constantin Sergheevici – am minţit eu.

— E îngrozitor! Ne-ai stricat toată scena! Of, ol, of! Cum ai putut să participi la jocul nostru, când nici măcar nu ne vedeai? Şi, în afară de asta, s-a produs o diferenţă de sunet: noi ne aflam după uşa de fier, vocile noastre răsunau surd, dumneatla te aflai în culise şi vocea îţi răsuna, fireşte, cu lotul altfel. Asta e fals. Întreaga scenă e atât de subtilă, e ţoală construită pe nuanţe şi dumneata le-ai distrus.

Stăteam în faţa lui ruşinat.

— În general, dumneata joci destul de bine. Dar nu înţeleg de ce a trebuit chiar de la prima apariţie să le împiedici în jiragul uşii?! Ai făcut-o înadins, pentru a te recomanda-s () ectatorilor, de la început, că eşti un corni, e? Ce rost are această carte de vizită? Holul treime să aibă o dezvoltare treptată. E mult mai bine ca spectatorul să te ia la început drept un om serios. Acest fapt nu poate decât să te avantajeze. Dezvoltând rolul şi dezvăluind treptat în faţa spectatorilor aspectele lui mereu noi, vei reuşi să

menţii încordată atenţia sălii. De ce să le spui de la început spectatorilor: „Luaţi seama, eu sunt comic şi azi o să vă fac să râdeţi”. Spectatorii vor înţelege ei înşişi cine eşti. Sarcina dumitale este de a urma cu toată seriozitatea linia acţiunii principale. În acest caz, umorul dumitale nu va mai fi un umor de paiaţă, ci adevăratul umor dintr-o comedie superioară.

Cu mult mai târziu şi după ce mă familiarizasem cu spectacolul „Livada cu vlişini”, după ce interpretasem de mai multe ori rolul lui Epihodov, s-a făcut o repetiţie acasă la Stanislavski, în stradela Leontievschi. Cu acest prilej, era iniţiată în rol o actriţă tânără, care avea să interpreteze nu-mi r amintesc bine pe cine: pe Duneaşa, pe Charlotta sau pe laşa. În faţa lui Constantin Sergheevici, se repeta numai începutul actului al doilea, un-e Epihodov, laşa, Duneaşa şi Charlotta stau pe câmp şi discută. Am jucat toată scena. După o lungă tăcere. Constantin Sergheevici îmi spuse:

— Mi; se pare că dumneata nu-ţi dai complet seama de genialitatea acestei piese. Simţi, oare, ce societate a adunat aici Cehov? Dacă te vei gândi bine, vei putea observa că însăşi alăturarea personajelor nu poate să nu stârnească râsul. E plină de umor. Gândeşte-te: o fată de la ţară, bine hrănită, sănătoasă, prostuţă, Duneaşa, şi care se crede a fi o domnişoară bolnăvicioasă delicată şi rafinată; alături de ea, doi îndrăgostiţi geloşi: unul stângaci, neisprăvit şi absurd, convins de cultura, de erudiţia şi de farmecul său irezistibil; celălalt un tânăr găgăuţă de la ţară, care, prin faptul că a tirăit câţiva ani la Paris, se consideră cel puţin un nobil, dacă nu chiar un marchiz francez. Ga o întregire a acestei societăţi – n guvernantă nemţoaică, fostă călăreaţă de circ şi actriţă de bâlci, o femeie excentrică, vorbind prost limba rusă. Fiecare încearcă să facă paradă de calităţile sale: primul personaj, de fineţea sentimenteloir şi a emoţiilor; al doilea, de

manierele sale distinse; al treilea., de cultura şi de importantja sa; în sfârşit al patrulea, de biografia sa pestriţă şi extrem de interesantă. Niciunul nu vrea să audă pe celălalt, să-i re, cunoască vreo calitate; fiecare se gândeşte numai la sine însuşi. Simţi rostul viu al fiecăruia: să acapareze atenţia generală, să umbrească meritele celorlalţi, să silească pe ceilalţi să-l asculte. Totul este alimentat în pius de o intrigă amoroasăextrem de complicată între laşa, Duneaşa şi Epihodov. Iată unde este adevăratul umor, iată unde este geniul lui Gehov. Cum să ne apropiem de el? Cum să interpretăm această scenă? Aici este adevărul din viaţă, adevărata fineţe a lui Gehov, o absenţă totală a şarjei şi, cu toate acestea, aproape un teatru de bâlci. Urmându-şi linia de acţiune, fiecare interpret din aceasta scenă trebuie să fie serios la culme şi convins de importanţa: sa. Cu cât lupta dintre cei doi rivali va fi dusă mai serios – rivali care folosesc, când subtile procedee diplomatice, când ameninţări făţişe cu revolverul (gândiţi-vă numai câtă pasiune pur spaniolă!) – cu atât mai mult te vei apropia de Gehov. Nu te irosi în căutarea unor trucuri ieftine. Nu reduce o înaltă operă de artă la banalitate şi la trivialitate. Fii sever faţă de dumneata, ca artist. Aşa a fost Gehov şi tocmai de aceea a putut să se ridice la un umor de calitate.

Întrevederile mele ulterioare cu G.S. Stanislavski, întrevederi care au precedat pregătirea piesei „Suflete moarte”, nu mi-au rămas prea adânc în memorie. Probabil, fiindcă n-au fost nici prea numeroase şi nici prea importante. În schimb, din clipa în care am început pregătirea piesei „Suflete moarte şi până la sfârşitul ei, fiecare repetiţie, fiecare discuţie avută cu Stanislavski mi-a rămas adânc întipărită în minte şi, uneori, îmi ies la iveală cele mai mici amănunte ale acestor întrevederi, cu atâta Mmpezime, ca şi cum totul s-ar fi petrecut ieri.

Munca pentru pregătirea rolului lui Cicicov constituie

etapa, cea mai importantă din viaţa mea artistică. Tot ceea ce până atunci înţelesesem vag din sistemul lui Stanislavski, raii-a devenit mai mult sau mai puţin conştient. Se înţelege că n-am ajuns dintr-odată aici. Am străbătut o cale grea, am tre'. Cut prin mult zbucium şi multe suferinţe), rin eşecuri şi speranţe înşelate. Nimic nu mi-a somncinat, însă, credinţa în adevărul drumului arătat de Stanislavski. Şi, deşi în rolul amintit folosirea metodei lui Stanislavski nu m-a dus de la(>rimele spectacole la succese, totuşi această metodă în a scos, în sfârşit, pe drumul pe care-l visasem încă de pe băncile şcolii şi în căutarea căruia a trebuit să rătăcesc) rin beznă şi chinuri atâta vreme. Munca aceasta mi-a prilejuit în j) practica mea teatrală posibilitatea dezvoltării în viitor.

După ceva, cunoaşte procesul de pregătire al acestui spectacol, cititorul îşi va da singur seama de ce îmi vine atât de greu să i-l explic teoretic şi de aceea trec la ceea ce mi se pare că prezintă cel mai mare interes în amintirile privitoare la întâlnirea mea cu Stanislavski, anume la munca de pregătire a piesei „Suflete moarte".

SUFLETE MOARTE

V.G. Sahnovschi, regizorul spectacolului „Suflete moarte" scria următoarele în revista „Sovelscoe Iscusstro" i) din 15 Octombrie 1932:

„Munca lui Constantin Sergheevici cu toţi interpreţii piesei „Suflete moarte" va reprezenta unul din cele mai minunate capitole din istoria Teatrului Academic de Artă. Unele repetiţii au fost notate de noi integral, iar altele numai în parte. Aceste repetiţii vor rămâne vii în mintea tuturoir interpreţilor, nu numai ca o admirabilă activitate regizorală cu a, clor îi a unui maestru genial – în ceea ce priveşte opera lui Gogol – ci şi ca indicaţii asupra unor noi metode, asupra modului de a pregăti rolurile în genere. La unele repetiţii, interpreţii aplaudau cu entuziasm pe Stanislavski, atunci când acesta descoperea noi procedee

de lucru care răsturnau pe cele cunoscute până atunci”.

Într-adevăr, silit de împrejurările speciale care condiţionau montarea acestui spectacol, de a săvârşi un! fel de minune. Constantin Sergheevicii şi-a încordat, în acest scop, toate puterile, geniul său regizoral şi pedagogic, uimindu-şi colaboratorii, prin talentul şi prin strălucita sa înăestrie. Care erau împrejurările speciale care au prilejuit amplificarea energiei creatoare a lui G.S. Stanislavski? Să încercăm a le expune pe scurt.

În acele vremuri, nu prea îndepărtate, multe din teatrele noastre se aflau încă sub influenţa numeroaselor tendinţe formaliste. În căutarea „expresivităţii” maxime şi a „orientării ideologice”, teatrele rătăceau pe drumurile mă, runte ale unui

1) „Arta Sovietică” (N. trad.)

sociologism vulgar pe care-l îmbrăcau în forma „stridentă” a exagerărilor exterioare, denumite prin cuvântul „grotesc”, pe atunci la modă. Exista parcă un fel de desfrâii regizoral. Găseai uneori mult entuziasm sincer, mai ales la unii regizori tineri, talentaţi, dar dezorientaţi; găseai, însă, şi imitaţii naive, venind din partea unor mediocrităţi sau din partea diletanţilor, alături de încercările îndemânatice ale unor aventurieri care căutau să scoată foioases din pescuitul în apă tulbure.

S-ar putea scrie o carte amuzantă numai din enumerarea inepţiilor şi ciudăţeniilor acestor artificii „novatoare”. Operele bine construite şi monumentale ale marilor noştri dramaturgi clasici erau sfâşiate în mici fragmente, ţesându-se din ele nişte „opere” asemănătoare covoarelor făcute din petice. Caracterele personagiilor erau denaturate după bunul plac al regizorului, devenind astfel de nerecunoscut – şi aceasta împotrivă, caracterizării juste date de autor. Într-una din piesele lui Ostrovsebi, în care apărea – nu ştim de ce – „Liga Naţiunilor”, personajele se căţărau uneori pe trapez, sau

umblau po sârmă etc.

Critica dramatică estetizantă era, firește, de partea „novatorilor”. Extrem de activă şi războinică, ea se năpustea cu furie asupra a tot ce conţinea o umbră de buni simţ în arta teatrală. Era natural deci, ca săgeţile ei să se îndrepte îndeosebi împotriva Teatrului Academic de Artă, care căuta nu numai să-şi păstreze tradiţiile sale realiste, ci să le dezvolte în direcţia realismului socialist, precum reiese limpede din prozsentarea unui speptacol ca „Trenul blindat 14 – 69” al lui V. Ivanov.

Şi totuşi regizorul G.V. Sabnovschi păşise la transpunerea pe scenă a lucrării lui Gogol, cu oarecare înclinaţii pentru maniera „grotescă”. Nu ştiu în ce măsură Stanislavski sau V.I. Nemirovici-Danoenco participaseră la pregătirea ei, în stadiul iniţial. În orice caz, ei nu erau prezenţi la repetiţii.

V.G. Sabnovschi, un regizor cu o puternică personalitate şi cu concepţii proprii, abia începuse să se familiarizeze cu atmosfera Teatrului Academic de Artă, Neobosita lui preocupare de a adânci mijloacele de expresivitate scenică nu era în aceeaşi măsură dublată şi de cunoaşterea măiestriei regizorale, specifică acestui teatru. Om cu o cultură superioară, vorbitor deosebit de interesant, Sabnovschi gândea şi se exprima în paradoxe strălucite, iar metodele) sale de lucru cu actorii purtau acelaşi caracter paradoxal. Îndeletnicirile sale ţineau mai puţin de activitatea concretă a regi serului şi mai mult de literatură şi filosofic. Pentru a pătrunde cât mai adânc înţelesul operei lui Gogol, analizam şi ne puneam diverse probleme care, din păcate însă, erau departe de ceea ce ar fi fost pentru noi cu adevărat folositor, din punct de vedere proptic.

Sahnovschi purta cu noi interminabile discuţii, făcând reflecţii spirituale cu privire la personalitatea lui Gogol, la concepţia lui despre viaţă, la raporturile sale cu

contemporanii etc. Cercetam muzeele, privind diferitele portrete ale lui Gogol, îi studiam operele, corespondenta şi biografia. Şi, pentru a înţelege mai adape că făceam negoţ cu morţii, Sahnovschi mi-a propus odată să mergem la cimitir. Tot ce spunea el era totdeauna interesant şi atrăgător, era mai mult sau mai puţin just, nu însă îndeajuns de concret. Oricât am fi colindat prin cimitire, muzee şi galerii de tablouri, oricâte discuţii captivante am fi avut, toate acesb a rămâneau însă mult prea abstracte; ne umpleau capul, îngreuind de prisos activitatea noastră practică. Munceam, totuşi, cu mare sârg, ba găsind ceva, ba pierzând ce am găsit în genere, însă bâjbâind din lipsa unui criteriu precis de orientare. Aceasta era situaţia în care ne găseam pană la repetiţia generală, la care a asistat Stanislavski.

Nu voi descrie în amănunţime repetiţia generală şi impresiile mele în această privinţă. Voi spune doar cât de nedumerit a rămas Constantin Sergheevici. El a declarat regizorilor că n-a înţeles nimic din cele reprezentate, că am ajuns cu toţii într-un impas şi că tot lucrul trei) ne sau părăsit, sau luat de la capăt. Iu orice caz, ceva de soiul acesta.

N-am fast martor la toate discuţiile lui Constantin Sergheevici cu regizorii, cu M.A. Bulgacov, autorul dramatizării sau cu ceilalţi care luaseră parte la pregătirea piesei şi, de aceea, nu pot red. a decât în parte cuprinsul lor, pe baza relatărilor celor prezenţi, precum şi a celor auzite mai târziu de mine, chiar din gura lui Constantin Sergheevici. Voi încerca să descriu, pe scurt, numai ceea ce este în legătură directă cu tema noastră.

Îmi amintesc, până în cele mai mici amănunte, toate îndrumările date de Stanislavski în timpul repetiţiilor piesei

Suflete moarte”. Am cutezanţa să cred că voi reuşi să redau suficient de exact calea aleasă de Staiiislavski

pentru a salva spectacolul.

Fără îndoială, prima sarcină a lui Staiuislavski era să găsească pivotul dramatic al acestei lucrări dramatice imperfecte. Pe ce bază trebuia construit aspecţiul fabulatoriu al spectacolului? Ce trebuia să urmărească spectatorul? Niciuim din adaptările pentru scenă ale episoadelor poemului i) lui Gogol (ele trec de o sută) nu rezistau pe scenă. Cauza era inconsistenţa lor dramatică. În trecut, se jucaseră admirabil – bucurându-se de un mare succes – scene izolate din Suflete moarte”. De îndată însă pe scenele erau strânse şi alcătuiau un întreg spectacol, unde un şir de ţablouri repetau acelaşi subiect al cumpărării sufletelor moarte, tablouri care nu se centrau, totuşi [) C un singur pivot al temei tratate – ele nu mai obţineau (lela spectator creşterea necesară a atenţiei faţă de evenimentele în desfăşurare. Spectatorul începea să se plioliseascâ, chiar pe la mijlo (ud piesei, deşi ea avea o admirabilă disiribuţie, în frunte cu actori ca Varlaamov, Davîdov, Calma tov şi alţii.

Holul cel mai ingrat. În toate adaptările dramatlice ale romanului, era acela al miraculosului Gici Cov, creat cu atâta genialitate de Cogob în spectacol, el străbătea întreaga piesă, re) etand în fiecare scenă aproape aceleaşi cuvinte, plictisind repede pe spectator şi ieşind imediat din câinj) ul atenţiei sale, cu atât mai mult cu cât, în jurul lui se găsea o galerie întreagă de tipuri variate şi caracteristice – moşieri, ţărani şi funcţionari – tipuri specifice operei lui Gogol.

Stanislavski luă hotărârea să axeze subiectul întregului spectacol tocmai] (e Cicicov. În acest scop, a fost modificată dramatizarea, iar munca lui Stanislavski cu actorii a fost îndreptată în acest sens.

„Cariera lui Cicicov” – iată, subiectul cel nou al piesei, pe care trebuia să-l urmărească spectatorul. Aşa hoţiirâse Constantin Sergheevici. Însemna oare că

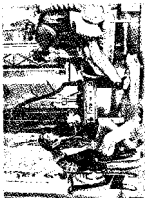
Stanistăvschi limita numai la atât problema montării acestui şi) ectacol? Desigur că nu! El ţinea perfect seama de legile teatrale şi şti ci că o piesă este cu atât mai desăvârşită din punct de vedere dramatic „cu cât ea constituie un vehicul mai sigur pentru idee. Dadă

Astfel şi-a denumit Gogol opera sa „Suflete moarte”. (N. trad.)

I

V. O Toporkov – Cicicov

Suflete moarte*” – de N.V. Gogol



piesa are deficienţe, menirea regizorului este tocmai de a le înlătura, dar nu prin adausuri de podoabe inutile, care distrag atenţia spectatorului de la substratul piesei, pl prin întărirea acţiunii ei.

La una din repetiţii. Constantin Sergheevici mi-a spus;

— Ce-i de făcut cu Cicicov? Cum să ne ferim de aceste permanente şi monotone apariţii şi dispuţii ale lui mereu des] a e una şi aceeaşi problemă? Ne putem feri de ele, ou ajutorul unei acţiuni principale, care să străbată înainaga piesă. Trei) iie să ştim a arăta cum, dintr-un îmi) old întfim [) lător, ia naştere în Giciooiv planul de cumpărare a sufletelor moarte, menţionate în listele de recensământ, cum acest plan creşte, se lărgeşte, atinge apogeul şi cum, în sfârşit, se prăbuşeşte vertiginos. Dacă vei stăpâni acţiunea principală a acestui rol – cinste şi onoare dumitale! Va fi, însă, foarte greu…

1 problema pusă de Zbmislavski era într-adevăr grea, privită şi în general şi m şi) eeial. I-iinând accentul pe Cicicov, acesta devenea eroul principal al pusei, iar în

ansamblul nosirii tui exiştii un interpnd, potrivit ptmiru acest rol. Posibilităţile mele-s (M-tiic C se pritciiu, cvenliiil, tidapla la tipul (; onc Cput „grolt se „<al lui Gâtucov, ti cărui imagine (căutasem în / (Uliir s-o inimebipăin întinite de intervenţia lui Stanislavski, dar cure nu nuit seinăim deloc cu tidevăralul Gicicox, cretit de Gogol în potunul său. În afară de această, în încercările noastre anteriotire dtti demitura pt rsonajul lui Gogol în stil „grotesc", de a înfălisii o mască în locul unui chip viu, de a „ascuţi" o imagine admirabilă. Îndtaijuns de Sâitirizată şi fără intervenţia noastră, reuşisem să denaturăin orice idee de realilate, orice element veridic şi, în gimere, tot ce era omenos. Şi organiK; în acest persona j, paralizându-nt! dorinţa de autenticilaie şi voinţa de creaţie.

Influenţa „modei" tefilrtile de atunci, care ne-a îndemiitit să adoptăm chiar delii primele repeliţii o orieniare greşită în activitatea noastră şi însăşi maniera folosită, ne-au dus bi un impas în creaţie, din care, nu ne-ar fi putut scoiite decât un om cu o viistă erudiţie baitrală.

— T» ale încheieturile îţi sunt luxate – îmi spuse Stanislavski la prima noastră discuţie după, repetiţia generală.

— Nu mai ai niciun organ întreg: treime să te tratez mai întâi; să-ţi pun la loc toate articulaţiile şi să le învăţ din nou să umbli; nu să joci, ci numai să umbli…

Toate a, cestea arătau, pe scurt, împrejurările speciale despre care am vorbit mai sus şi pe care el trebuia să le învingă. Spre a ne înfăţişa, pentru început, în mod inteligibil şi într-o formă scenică tema simplă a carierei consilierului de colegiu Pavel Ivanovici Cicicov, Constantin Sergheevici nu ne pomeni niciun cuvânt despre ideile sale măreţe cu privire la spectacol. Aşa îi era obiceiul.

— Te pricepi la negustorie? – mă întrebă el).

— Cum adică la negustorie?

— Ei, să cumperi ceva ieftin, să vinzi scump, să înşeli pe cumpărător, să faci reclamă mărfii tale, să ponegreşti marfa în faţa vânzătorului, să ghiceşti ultimul preţ, să te prefaci sărac, să te juri etc.

— Nu, nu mă pricep la aşa ceva.

— Trebuie să înveţi neapărat! Este foarte important pentru rolul dumitale.

Cu scopul de a-mi îndrepta articulaţiile luxate. Constantin Sergheevici în a chemat la primele repetiţii, ocupându-se de mine cu multă atenţie şi prevedere, exact ca un medic faţă de bolnavul său. După cum înlieleg acum, Stanislavski şi-a îndreptat atenţia mai ales în direcţia organizării şi modelării liniei organice din comportarea fizică a lui Cicicov. Aceasta era metoda „de Tratament”, formulată mai târziu sub denumirea de „metoda acţiunilor fizice” şi indipată de Stanislavski drept drumul cel mai sigur, care duce de-a drepttiil la scopul final, în realizarea, dejiliuă a unui personaj pe scenă.

Munca noastră a început cu un fel de discuţii cu totul deosebite de cele avute până atunci. Stanislavski parcă ne cobora din cer pe pământ. Întrebările lui ne uimeau prin simplitatea, claritatea şi caracterul lor concret. Eram oarecum dezamăgiţi şi intrigaţi: oare toate acestea nu erau prea simple, prea banale şi departe de ţelurilie înalte către care năzuiam? Pe deasupea, activitatea de până atunci îmi întunecase nu te atât mintea. Încât răspundeam cu greutate la cele mai mici întrebări.

— Dar pentru ce cumpără oare Cipicov morţii? – iată în U-ebarea pe care mi-o puse pe neaşteptate Constantin Sergheevici.

Ce se putea răspunde? Doar ştia toată lumea de pe şi totuşi…

— Ei, cum „pentru ce”? Doar în roman se spune că îi va

E o afacere rentabilă… va primi bani amaneta la

Consiliul Tutelelor drept oameni vii şi va primi în schimb bani.

— Şi pentru ce?

— Cum „pentru ce pentru ei.

— De ce?

— Cum „de ce”?

— De ce este rentabilă afacerea? Pentru ce are el nevoie de bani? Ce vrea să facă, cu banii? Te-ai gândit la aşa ceva?

— Nu, atât de amănunţit nu m-am gândit.

— Gândeşte-te.

(O pauză îndelungată).

— Ei, a amanetat sufletele, a primit banii, ce urmează mai de]) arte?

(Din nou o pauză).

— Dumneata trebuie să cunoşti precis, cât mai aiuănunlil şi foarl C concret scopul final a ceea ce faci. Gândeşte-te mai adânc „urmăreşte întreaga biografie a lui Cictcov şi culiige Matei Mal jieniru munpa practică de pregătire a acestui rol.

Constantin Sergheevici mă îndruma cu subtilitate şi iscusinţă spre acele idei de care avea el nevoie, fără a-mi impune însă ceva gata hotărât. El numai îmi aţâţa cu dibăcie fantezia.

— Imaginează-ţi că eşti Cicicov. Ce ai face în asemenea împrejurări?

— Da, dar eu nu sunt Cicicov. Pe mine nu mă interesează câştigul bănesc.

— Şi dacă te-ar interesa, şi încă în cel mai înalt grad, cum ai proceda?

În decursul acestor discuţii mi s-au limpezit lucrurile acelea simple care priveau problemele esenţiale din viaţa lui Cicicov, dar nu în mod savant şi nebulos, aşa cum înţelegeau pe atunci reprezentanţii formalismului militant. Andrei Belîi, atacând spectacolul nostru într-un articol de

critică, intitulat „Gogol rfa fost înţeles”, scria: «Iată încă unele observaţii cu privire la simbolurile amănuntelor din textul lui Gogol. Romanul „Suflete moarte” începe cu descrierea trăsurii lui Cicicov. Ţăranii, care asistă întâmplător la sosirea acestuia, discută între ei despre o roată a trăsurii. Printre sufletele vândute lui Cicicov de către Corobocica – ce a avut un rol îţi demascarea lui – se află şi un lăran cu numele de Ivan Colesoi), iar când Uicicov vrea să fugă din oraşul, oapilală a guberniei, se constată că tocmai o roată a trăsurii era stricată».

Ani i-eprodiis acest fragment numai pentru a preciza că nu această simboli (; a a „amănuntelor” îl interesa pe Stanislavski, în activitatea depusă pentru realizarea spectacolului „Suflete moarte”, socotind că o asemenea interpretare se potriveşte ca nuca în perete. Pe el îl preocupau la început, numai grijile cele mai simple şi cele mai fireşti ale eroului: câţi bani avea Cicicov, atunci când a dat şperţ secretarului consilierului tutelelor, cât de mare era acest şperţ eu).

Într-un cuvânt el ne cerea să cunoaştem viaţa eroului său până în cele mai mici amănunte. Eu trebuia să rezolv singur toate jiroblemele personajului şi le rezolvam, în aşteptarea jiregătirii rolului, nedându-mi seama că această pregătire începuse demult printr-o metodă cu totul neobişnuită] K-niru mine.

„PROLOGUL”.

Trecerea de la discuţii la pregătirea projiriu zisă a şi) ectaooinliii s-a ţa odus pe nesimţite. Am» ornit în joacă şi iată că am ajuns să repetăm} prolognt piesei.

Redau textul dramatizării prologului din piesa „Suflete moarte”.

O cameră într-o cârciumă din capitală.

GIGICOV: Domnule secretar!

SECRETARUL: Domnule Cicicov! Iar dumneata! Dar ce-i aslii? Dis-de-dimineală mă plictiseşti la Consiliul

Tutelelor şi seara mă jtândeşti prin cârciumi. Lasă-mă să trec. Doar ţi-am („xpli, cât, dragul meu, că nu pot face nimic pentru dumneata.

CICICOV: Cum doreşti, stimabile! Eu însă nu mă mişc de aici până nu obţin de la dumneata rezoluţia necesară. Administratorul meu pleacă.

SECRETARUL: Administratorul dumitale a ruinat moşia!

CICICOV: Nenumărate, ca nisipul mării, sunt pasiunile omeneşti, stimabile!

*) Roată (N. trad.)

SECRETARUL: Adevărat, nenumărate... Ali pierdut oninenii la căr (i, aţi chefuit şi s-a dus de râpă, aşa cum se cuvenea. Moşia admiiistratorului duinitale se găseşte într-o stare de plâns. Iar dumneata vrei s-o ipotechezi Consiliului Tutelelor cu 200 de rulil e de fiecare suflet. Cine să ţi-o ia cu ipotecă?

CICICOV: De, ce să fiţi atât de sever, stimabile? Moşia o ruinată din cauza molimelur ce-aii dat peste vite, a recoltelor j) roaste şi a unui vechil viclean.

SECRETARUL: Hm!...

CICICOV: (*scoate speriul pe care îl înmânează secretarului*). Aţi binevoit să-i scăpaţi...

SECRETARUL: Rine, dar nu sunt eu singurul... În consiliu mai sunt şi alţii...

CICICOV: Nici ei nu vor rămâne nemulţumiţi. Am fost şi eu funcţionar şi ştiu cum merg treburile!

SECRETARUL: Rine. Să prezinţi aptele.

CICICOV: Vedeţi însă care e situaţia: jumătate din ţărani au murit, aşa încât să nu avem vreo neplăpere...

SECRETARUL: (*râde în hohote*) Halal moşie! Nu e de ajuns că e părăginită, dar şi oamenii au murit!

CICICOV: Ei, stimabile...

SECRETARUL: Ei" iată ce e: potrivit recensământului, ei figurează în scri) b ca vii...

CICICOV: Figurează ca vii?

SECRETARUL: Şi ce te-ai speriat aşa? Unul moare, ajtn.1 se naşte… Pentru treaba noastră sunt buni cu toţii… Odată ce figurează în registre ca vii, înseamnă că sunt înir adovăr vii.

CICICOV: Aaa…

SECRETARUL: Cum?

CICICOV: Nimic…

SECRETARUL: Iacă aşa… De) une actele., (*pleacă*)

CICICOV: Ab, ce nătâng sunt! îmi caut]» ipa şi e în gură! De-aş () putea cumpăra mai repede morţii până nu se face vreun recensământ nnn… Dacă aş cumpăra dintre ei, să zicem vreo mie, şi să-i pun zălog la Consiliul Tutelelor cu vreo 200 de ruble fiecare suflet, iată, dintr-odată un capital de 200.000 de ruble! Eh!… dar fără pământ nu pot nici să cumpăr, nici să amanetez… (*inspirat*) Dar eu – am să cumpăr] pentru colonizare. În departamentul Herson, se dă pe gratis pământ pentru colonizare. Mut acolo toţi morţii!… La Herson cu ei! Să trăiască acolo răposaţii! Acum este momentul prielnic: nu demult a fost o epidemie şi lume a murit – slavă Domnului – destula. Sub pretextul că îmi aleg domiciliul acolo, voi căuta locuri unde se pot cumpăra mai ieftin şi mai uşor Oamenii de care am nevoie. Mai întâi, trebuie să fac o vizită guvernatorului. Desigur nu-i ceva uşor. Mă tem să nu mi se întâmple ceva… Să nu iasă vreun bucluc. Da, că mă prind mă biciuiesc în faţa lumii şi apoi mă trimit în Siberia… Ei, dar pentru ce are omul minte? Dacă-i cu adevărat ceva bun în toată chestia asta, e că nimeni nu va crede. Obiectul cumpărărilor va părea cu totul de necrezut. Nimeni nu va crede. Să ştii că plec. Plec.

Întuneric

După o serie de crahuri, Cicicov se pomeneşte din nou în pragul mizeriei. De data asta, situaţia pare într-adevăr fără altă ieşire decât ştreangul. Se apucase de o

afacere cu totul dubioasă; ipotecarea unei moşii cu desăvârşire, părăginită. În care mai bine de jumătate din oameni erau morţi. Ipoteca trebuia să se facă cu ajutorul secretaruldi Consiliului Tutelelor, om trecut prin ciur şi prin dârmon, pe care Cicicov îl exasperase la culme cu insistenţete sale. Fondul pentru şperţuri îi era foarte limitat, însă omul nostru, ameninţat de un dezastru complet şi de mizerie, era gata la orice i. Şi iată, într-o seară „Cicicov, ca un câine poliţist, prinde într-o cârciumă urma secretarului. El e hotărât să moară sau să-şi atingă scopul.

Toate acestea au fost precizate între noi în discuţiile cu Constantin Sergheevici referitor la punctul de plecare al comportării lui Cicicov în prologul piesei.

— Ei, cum ai acţiona, Vasili Osipovici, într-o asemenea împrejurare?

— Cred că Cicicov simte aici…

— Nu te gândi la asta, ci numai cum acţionează el. Ei?

Pauză.

— Iată, ai în faţă pe Vsevolod Alexeevici, partenerul dumitale. Trebuie să primeşti din partea lui un răspuns important. Caută deci în primul rând să i te bagi în suflet, cum po i iiţai bine. Încearcă să ghiceşti din privirilte lui pe ce le poli Ijizui. Nu sta pe gânduri, şi începe să acţionezi fără zănavă.

După câteva încercări, care pâr. à la urmă au dat oarecare rezultate. Constantin Sergheevici continuă

— Şi dacă în această şi? secretaiui xiu vrea să te asculte şi pleacă?… Vsevolod Alexeevici, pleacă, nu-l asculta, nu-i da nicio atenţie, iar dumneata, Vasili Osipovici, caută să-l reţii… Dar nu cu mâinile… nu întrebuinţa forţa fizică… Nu-l lăsa… Nu, în felul acesta, el pleacă la sigur…

— Nu ştiu. Ce trei) ne să fac?

— În viaţă, dacă ai fi avut nevoie de el, ai fi ştiut să-l relii. De ce nu ştii şi acum? Doar lucrul e foarte simplu. Fă cel mai simplu exerciţiu. Rolul unuia cere aici să se ridice pe neaşteptate de pe scaun şi să pliece pe uşa aceasta, iar al celuilalt să-l împiedice cu orice preţ, nelăsându-l, sub niciun motiv, să treacă dincolo de limita cuvenită. Lucrul e foarte simplu! încercaţi amândoi! Nu jucaţi, ci acţionaţi cu adevărat, ca şi când aţi fi direct interesaţi.

Exerciţiul mi-era cunoscut de pe când pregătisem piesa „Delapidatorii”.

Nu voi înfăţişa aici toate subtilităţile pedagogice, folosite de Stanislavski pentru a obţine din partea mea o comportare vie şi organică în acciistă scenă. Voi spune doar că lucrul mergea încet şi migălos, el ocupându-se deocamdată numai de (a) importarca fizică: cum să mă aşez, în aşa fel încât partenerul meu să nu mă vadă, în vreme ce eu să-l pot supraveghea îndeaproape; cum să-i aţin cu dibăcie calea spre ieşire; cum să-i strecor, cu îndemânare şperţul, aşa încât să nu vadă nimeni, etc. Pentru moment, nu ne foloseam de text.

— Iată că ai şi învăţat să împlineşti o serie de acţiuni fizice. Înşiră-le pe o linie continuă şi vei obţine schema acţiunilor fizice din prolog. Ce trebuie să reţii acum, în esenţă? Stai la pândă şi urmăreşte cele mai mici mişcări ale partenerului dumitale. De îndată ce el va încerca să plece, aţine-i cu dibăcie calea, interesează-l cu ceva, zăpăceşte-l, copleşeşte-l şi profită de împrejurare, strecurându-i şperţul, în aşa fel încât nimeni să nu observe. Ei, deocamdată e destul. Aceasta e introducerea prologului şi are o deosebită importanţă. Învaţă toate acestea. Dac a ai nevoie de cuvinte, vorbeşte, însă nu te ţine strict de textul autorului, ci numai de ideile cuprinse în el. Nu interpreta nimic, ci acţionează numai. Nimic pentru noi, acum totul numai pentru partenerul duinitale – şi controlează-ţi acţiunea numai prin reacţia lui.

În partea a doua a prologului, care se rezumă în esenţă, la monologul lui Cicicov; „Vai „ce nătâng sunt!” Constantin Sergheevici a pus din nou accentul pe înlănţuirea acţiunii fizice, deşi se părea că nu poate fi vorba de nicio acţiune fizică aici. Cicicov stă la masă şi-şi rosteşte monologul.

— Apesta nu este un monolog, ci un dialog, în care raţiunea şi sentimentul discută pătimaşăşează-ţi-i pe aceşti doi parteneri unul în cap, iar pe celălalt undeva, în plexul solar – şi pune-i în legătură unul cu altul. În funcţie de victoria unuia asupra celuilalt, Cicicov ba va încerca să se scoale de la masă şi să alerge mai repede ca să încheie afacerea, înainte ca cineva să-i fure ideea; ba, dimpotrivă, va căuta din răsputeri să rămână pe scaun. Simţi, înţelegi, aceste imbolduri în acţiune? Încearcă acum să le pui în aplicare.

Până la un moment dat, toate problemele s-au învârtit în jurul comportării fizice, iar studiul şi\ desăvârşirea ei se făceau prin cele mai variate metode şi aici era mult mai semnificativă şi mai variată decât la pregătirea „Delapidatorilor”. Câteodată, studiul comportării fizice lua forma unui Joc distractiv, câteodată forma unei lecţii. În cursul căreia se făceau e. exerciţii cu privire la acţiunile fizice cele mai simple şi când Gonslanliu Sergheevici se transforma într-un pedagog pedant, legându-se de toate chicbiţole; alteori studiur consta în redarea, prin cuvinte, a liniei integrale de conduită a personagiilor, de la începutul şi până la sfârşitul]) rologului. Această muncă a durat până când scoj) ul propus a fost îndeplinit într-o anumită măsură, noi izbutind să povestim şi să executăm, în chip satisfăcător, schema acţiunilor fizice din prolog.

Pe atunci, nu înţelegeam încă sensul şi însemnătatea [irofundă a acestor lecţii. Nu. cunoşteam secretele lui Constantin. Sergheevici nu-mi dădeam seama că rostul

acestei activităţi era de a ajunge prin executarea corectă a acţiunilor fizice, prin logica, şi consecvenţa lor, la simţămintele şi emoţiile cele mai compli, cate şi profunde, deci! de a, realiza, în sfârşit, acele calităţi pe care zadarnic încercasem să ni le însuşim în decursvd primei perioade a muncii noastre. În acele momente, însă, nici Constantin Sergheevici, nici noi nu discutam şi nu ne gândeam la teme dificile, ci căutam numai soluţionarea celor mai simple probleme teatrale pentru a realiza o cât mai perfectă interpretare a lor. Şi astfel, pe nesimţite, am ajuns la clipa în care am avut nevoie dete, xtul autorului şi s-a ivit dorinţa de a-l rosti. Şi iată-mă stând în faţa partenerului şi spunându-i:

— Cum doreşti, stimabile. Eu însă nu mă mişc de aici până nu obţin de la dumneata rezoluţia necesara.

Deodată însă, răsunară câteva bătăi din patine şi auzii vocea blândă a lui Constantin Sergheevici:

— Mă ierţi, dar n-am priceput ce-ai spus.

— Cum doreşti ştiinabile. Eu, însă…

— Mă ierţi, dar nu înţeleg nimic. Ce-i aia: stimabile?

— Cum doreşti, stimabile…

— Ce „Cum doreşti”?

— Cum doreşti, stimabile… Eu însă nu mă mişc de aici…

— Iartă-mă, însă nu pricep nimic… Hm!… Poate din cauza sclerozei mele, încep să nu mai aud bine.

— Şi adresându-se regizorilor, îi întrebă: – Cum scrie în text?

Regizorii încercară să reistească fraza cât se poate de clar. Constantin Sergheevici nu-şi sebiiubă însă expresia nedumei ită a chijmlui. Am simţit cum mi se face milă de dânsul şi, folosind cele mai subtile modulaţii vocale am rostit cu maximum de expresivitate:

— Cum doreşti, stimabile. Eu însă nu mă mişc ci o aici până nu obţin de la dumneata rezoluţia necesară.

— Acum se înţelege… Spune apest lucru tot atât de grăilor [lartenerului dumitale. Doar treime să convingi pe un om oare nu doreşte să te asculte. Simţi oare cât de active Lrebue să fie toate gesturile dumitale? Hai, dă-i drumul.

Repet fraza.

— E groaznic!… De ce accentuezi fiecare cuvânt: *„Cum doreşti, stimabue. Eu însă nu măi mişc de aici până nu obţin de la dumneala rezoluţia necesarii”*? Din această cauză, replica îşi jiierde ori, ce eficacitate. Ideea ne parvine în modul cel mai clai –, atunci când fraza, oricât de lungă ar fi, conţine un singur accent. Aşa cum ai pronunţat-o înainte. De ce ai reuşit adineauri? Pentru că doreai cu adevărat ca eu să-i înţeleg sensul, iar acum ai început să interpretezi, iar nu să a, clionezi. Te rog, repetă încă odată. Groazni e!… Unde e accentul în această frază? Disecă, te rog, fraza. Care este cuvântul fără de care nu ai putea expidma ceea ce vrei de la partenerul dumitale? Sau, puni ai putea folosi numai un singur cuvânt, în această scenă, pentru a te face înţeles?

— Ce-i ceri partenerului dumitale? Ce lrebue să facă el pentru a te mulţumi? Lucrul acesta îl conţine doar fraza în «aşi! De, ce mai stai pe gânduri? Doar dumneata spui că nu te vei mişca din loc până când… ce?

— Până nu voi obţine…

— Ce?

— Rezoluţia.

— Lată că acesta este tocmai cuvântul principal. Pune accentul numai pe acest cuvânt.

Rostind fraza, am încercat să pun numai un singur accent.

— Pentru ce ai stâlpit celelalte cuyiaite din frază? Ele nu trebuie rostite în grabă sau stâlcite; trebuie să fii atent să nu pui accent pe ele. Atâta tot! Ei!

Repet.

— De ce te poticneşti la ultimul cuvânt?
— Cum adică mă poticnesc?
— De ce apeşi aşa tare cuvântul: re-zoluţi. e...?
— Doar accentul cade pe acest cuvânt!
— Accentul da, dar nicidecum poticneala. Trebuie numai – să elimini accentul din toate celelalte cuvinte şi atunci acesta devine în mod firesc cuvântul principal. Hai, încă odată!

De multe ori, când vorbeam în cercurile „neiniţiaţilor" de aspectele cele mai caracteristice ale repetiţiilor lui Stanislavsclu, lumea credea că şarjăm, că toate acestea se reduc la exagerări obişnuite actorilor. Într-adevăr, este oare cu putinţă să chinuieşti până înir atât nişte bieţi oameni? Şi dacă-i aşa, apoi unde mai este creaţia personală? O astfel de torturare a actorului nu poate duce la nimic bun, ci numai la o totală dezorientare. Într-adevăr, după două-trei ore de muncă numai cu o singură frază, li se p. area câteodată că încetezi de a mai înţelege sensul, cuvintelor! fenomenul era trecător. Dimpotrivă, după ce treceai printre, astfel de „purifipare prin foc", sensul frazei şi al cuvintelor, evenea mai târziu deosebit de limpede „cepeai să porţi o am, mită stimă acestei fraze pentru care ai mu. – it atâta! Ştiai e a nu o vei mai rosti la repezeală, n-o vei mai Ogreuia cu accente de prisos, nu te vei mai „poticni". Ea va da\ era expresivă şi muzicală.

Este oare în stare actoiul să fie atât de pretenţios pu sine însuşi? Poate el munci cu atâta încăpăţânare pentru perfei.

ţionarea tehnicii sale? Faptul acesta îmi părea puţin probabil, pe atunci, ţinând sciama că, înainte de toate, actorul nu se aude şi nu se vede pe sine, neputându-şi astfel da seama? le deficienţele sale. Toate deprinderile proaste, căjiătate ani de-a rândul de către actor, i se înrădăcinează puternic, se ţin scai de dânsul. Deapeea, el

are nevoie de multă răbdare şi curaj şi de ajutorul unui om din afară, un om cu autoritate, căruia îi sunt bine cunoscute tegile creaţiei. Iată de ce noi nu ne plângem niciodată de pretenţiile lui Constantin Sergheevici la repetiţii, oricât de mari ar fi fost. Acea cultură înaintată a Teatrului Academic de Artă nu s-ar fi putut închega dacă actorii nu ar fi trecut prin şcoala severă a lui Stanislavsch.i.

Să ne întoarcem din nou la repetiţie. Stanislavski considera acţiunea drept baza unică şi indiscutabilă a artei actoriceşti. Tot ce se afla în afara acestei acţiuni era înlăturat fără cruţare.

— De ce faci aşa? Cu ce ajută acest gest acţiunea principală? Tot ce nu duce la realizarea scopului, la tema primordială, este absolut de prisos!

Orice acţiune fizică trebuie să fie activă, să ducă la realizarea unui ţel, întocmai, ca şi oricare frază rostită pe scenă. Stanislavski cita câteodată următoarea maximă plină de înţelepciune: „Cuvântul tău să nu fie gol şi nici tăcerea ta lipsită de cuvinte”.

Pentru valorificarea şi intensificarea acţiunii cuprinsă în cuvinte. Constantin Sergheevici întrebuinţa multe metode pedagogice. Se pare însă că ele se împărţeau în două categorii: unele mergeau pe linia exterioară, în direcţia studierii structurii logice a frazei, iar altele pe mia interioară a dezvoltării în actor a imaginilor şi reprezentărilor (corespunzătoare care el le alătură textului ralului. Un exemplu de studiu al liniei exterioare a fost înfăţişat de mine mai sus („Cum doreşti stimabile…” etc.). În asemenea cazuri, Stanislavski căuta pur şi simplu să înveţe pe actor să pună accentul într-o frază mai lungă *numai pe ultimul cuvânt*, ceea ce o făcea mai vie şi mai semnificativă.

— Ţi s-a încredinţat nu rol, care, de la început până la sfârşit, se compune din idei, numerotate să zice în de la

unu la una mie opt sute treisprezece. Toate aceste idei converg spre cea din urmă, sunt colorate prin ea.

Prin acţiunea verbală, actorul urmează să transmită imaginile sale partenerului. În acest scop, el însuşi trebuie să vadă atât de limpede ceea ce spune, încât să-şi determine partenerul să vadă la fel de clar, cu „och lui lăuntric”, imaginea pe care o descrie. De acţiunea verbală şi de imaginile care stau la baza ei. m-am ciocnit cu prilejul repetiţiilor părţii a doua din prologul „Sufletelor moarte”, în monologul final al lui Cicicov. „Vai, ce nătâng sunt!…” etc.

Îmi amintesc cum, după ce citisem cu emfază monologul, am izbit cu pumnul în masă şi rostind ultimul cuvânt „plec m-am ridicat, îndepărtându-mă de masă şi privind victorios spre Constantin Sergheevipi.

— Hm!… Hm!… Nu vezi nimic, drăguţule…

— Dumneata pronunţi cuvintele… vezi în ele litere, aşa cum sunt scrise în caiet, nu vezi însă ceea ce vedea dincolo de ele…

— Stanislavski vrei să spună Cicicov, dar fiind distrat spuse greşit Cialebi, ceea ce mă nedumeri cu totul.

— Nu vă înţeleg.

— Iată, de exemplu, dumneata spui: „Dacă mă prind, mă biciuiesc în public şi mă trimit în Siberia…” Simţi oai-e ce înseamnă asta pentru… (aici el spuse în loc de Cicvcov – Hlestacov) … trebuia să vezi dincolo de cuvinte imaginea biciuirii, lanţurile „marşul din post în post. Siberia cea aspră… Acesta este lucrul cel mai important. Ei, hai, mai încearcă odată.

— Vai, ce nătâng sunt I

— Dumneata nu vezi… şi rosteştii numai cuvintele. La. Început, strânge imaginile… trebuie să vezi într-adevăr că un nătâng; dojeneşte-te, apoi, că eşti un asemenea, nătâng. Ce e oare un om nătâng? Cum ţi-l închipui? începe

din nou, te rog.

— Vai, eu…

— Groaznic! Ai mărit dintr-odată voltajul. Te căzneşti mereu să te tulburi exterior, să te încordezi; învăhieşti totul în ceaţă, când ar trebui, pur şi simplu, să le concentrezi, să vezi limpede în ce-li constă, defectul şi să te dojeneşti uşor. Asta-i tot. Repetă.

— Vai!…

— De ce „vai”? Nu „vai”, ci „vai, co nătâng sunt!” Care este aici ciivâtitul principal? Dacă accentul este greşit, înseamnă că nu vezi lucrul desjjrc care vorbeşti.

Şi din nou s-a creat acea cunoscută criză a repetiţiilor.

În sfârşit, din haosul diferitelor încercări, scheme şi frânturi, adunate de-a lungul repetiţiilor, începu să se contureze intriga întregii piese, în prologul „Sufletelor moarte”. Ni se arăta, atunci, în mod limpede, că intenţia lui Constantin Ser glioevici era ca speptacolul să înceapă deodată prin acorduri puternice sonore, pline de intensitate; de aceea în repetiţiile sale se străduia să ne aducă la asta, imprimând jocului nostru un ritm cât mai expresiv. Ştia că această calitate nu se poate dobândi dintr-odată, ci trebuia cultivată în actor, trebuiau făcute drumur t şi canaturi sigure, prin care să se dea curs liber, temperamentului actoriceso. Îndată ce obiectivul fusese atins, într-o anumită măsură, Stanislavski socoti că e mouuntul, să vorbească şi despre „rezultat”.

— Prologul pe care-l repetăm acui îi este diapazonul întregii piese, lli dai seama ce răspundere ai? Ce ne treime, în acest caz? Ateidte, concentrare, o persoană]) ectivă limpede, Justă şi sind, din în tul adevărului. De pildă, dumneata urmăreşti (lela masă pe scciretarul (ionsiliubii fidelelor, ea o1 să nu dispară din (îârcuumă. De aceasta de) înde viaţa dumitali… Simţi oare ritmul aiiestei scene, gândurile b gate de ea, impulsul de a face, în orice

clipă, un salt de zece –, cine/; sprezece metri,]) entrii a tăia calea seerelaniliii? (ioidroli ază-ţi numai această siiifilă acţiune fizică… Apoi.) rima propoziţiune pe care o adresc zi secretariiliii; „Nu mă mişc de aici…” Treime să-i imprimi intenliunile dumitale iieniriiea el să înţeleagă limpede ce scandal ai priciniii aici în căreiiimă, daiia el ar în (; rea să mai facă un singur pas. „Nu mă mişc de aici…” Îţi dai seama ce înseamnă? Apoi, după ce ai izimtit să intri în vorbă, cu dânsul, gândeşte-te prin ce şiretlic să-i oferi şperţul, astfel încât să nu observe nimeni din cărei urnă. Treime să fii prevăzător p pentru ca să poţi nega cu uşurinţă, dacă cumva secretarul ar face caz de această tentativă, încercând să te tragă la răspundere. În afară de asta, toată afacerea treime aranjată foarte repede, deoarece „administratorul pleacă mâin („În sfârşit, după ce pl., cărora de otravă a căzut pe solul fertil al firii lui (licucov, treime – fără să pierzi o secundă – să te decizi să înfăpliieşti ceva e. xtrom de riscant. Iată, unde îţi i sle în mod sjiecial, necesară imaginea lăuntrică… înţelegi? Pe de o parir, biciuirea în faţa lumii… lanţuri… Siberia, rar pe de altă parte – un C. apital de două sute mii ruble, o moşie spli iididă, soţia, cofiii, familia, raiul pe jiămant, limita aspiraţiilor unei vieţi întregi! Acum ori niciodată – iată ce treime să vezi cu o claritate extremă, p pentru ca pornirile dumitale – într-o (Precţio sau în cealaltă – să fie fireşti şi cât mai pline.

N-aş putea spune al, în urma acestei analize atât de claroam adus totul la îndeplinire, sau că ceea ce trebuia făcut nu prezenta greulăli. De bună seamă că nu. Însă, tot ce aveam de făcut mi se părea acum limpede. Ştiam pentru ce un anumit lu’ –, cru nu-mi reuşeşte şi ce anuuie trebuia să fac pentru a-mi reuşi. Vedeam clar câte posibilităţi nelimitate există în arta actorului, într-o scenă scurtă şi aparent neînsemnatăr, din punctul de vedere al coiilinutului. Principalul era că reuşisem să nu mai am

îndoieli, ştiam că lucrurile trebuie înfăţişate aşa şi nu altfel. În ce j) riveşte greutăţile... „fără muncă nu reuşeşti nimic şi valoros este numai ceea ce dobândeşti prin muncă”, ne spunea Stanislavspbi.

„LA GUVERNATOR”.

Iată acum primul tablou după prolog. „Cicicov la guvernator”.

Dacă în prolog Cicicov luase numai hotărârea să acţioneze, apoi în acest tablou începe însăşi acţiunea, adică punerea în aplicare a planului.

GUVERNATORUL: (*în halat, având pe piept decoraţia „Sfânta Ana” coase la un* (*inerţihef şi fredonează*).

Credeţi-mă, o tânără fată Nu trebuie să fie sinceră cu toţi.

S-ar putea îndrăgosti pe dată.

Dar despre asta să vorbeşti, cum poţi?

SERVITORUL: E.xeelenţă, doreşte să vă vorbească consilierul de colegiu Pavel Ivanovici Gipicov.

GUVERNATORUL: Cicicov? Dă-mi fracul, (*cântă*)

Sincer vă spun.

Pentru bătrân, iubirea Nu-i lucru bun.

(*Servitorul îi dă fracul*).

GUVERNATORUL: Pofteşte-l.

(*Servitorul iese*).

CICICOV (*intrând*). Sosind în oraş, am socotit de datoria tnea să prezint omagiile mele celor mai înalţi demnitari; astfel am socotit de datoria mea să mă. Înfăţişez personal excelenţei voastre.

GUVERNATORUL; Foarte bucuros de a vă cunoaşte. Luaţi ta, e, vă rog. (*Clcicov se aşază pe scaun*). Unde lucraţi?

GICIGOV: Mi-am început cariei a funcţionărească la administraţia financiară. Apoi, am lucrat în diferite locuri... Am fost la comisia de construcţii...

GUVERNATORUL: Ce fel de construcţii?

GIGIGOV: Pentru construirea bisericii lui Hristos Mântuitorul, la Moscova, excelenţă.

GUVERNATORUL (*către sine*): Un om bine intenţionat.

GIGIGOV (*aparte*): Ce coincidenţă! Am vorbit de biserică la momentul potrivit (*Tare*). Am fost şi la judecătorie şi la vamă, excelenţă.

GUVERNATORUL: La vamă?

GIGIGOV: Sunt un vierme neînsemnat în această lume. Ursita în a înfăşurat în răbdare şi sunt însuşi întruchiparea acestei răbdări. Gate n-am avut de îndurat din partea duşmnnitor mei, situjbaşi şi ei, care au atentat chiar şi la viaţa mea? Nu am cuvinte îndeajuns şi nici chiar o pană măiastră nu ar putea zugrăvi totul! Viaţa mea ar putea fi asemuită, excelentă, unei luntre plutind pe valuri.

GUVERNATORUL; Unei luntre?

GIGIGOV: Unei luntre, excelenţă.

GUVERNATORUL (*către sine*): Ce om învăţat!

GIGIGOV (*aparte*): Guvernatorul ăsta-i un]) rost!

GUVERNATORUL; Şi unde vă duceţi de aici?

GIGIGOV: Fac această călătorie, acum la apusul vieţii mele, căutând un colţişor unde să-mi petrec restul zilelor. Atât cum) cât trăieşti, să vezi lumea şi să vezi avatarurile oamenilor, conştiiuc de la sine, ca să zic aşa, o carte vie, o a doua învăţătură.

GUVERNATORUL: Adevărat, adevărat.

GIGIGOV; În gubernia excelenţei voastre, mergi ca în rai.

GUVERNATORUL; Dar de ce?

GIGIGOV: Drumurile sunt pretutindeni ca de catifea. (*Guvernatorul surâde confuz*). Guvernele care numesc demnitari înţelepţi sunt demne de toată lauda!

GUVERNATORUL: Amabile… Pavel Ivanovici?

GIGIGOV; Pavel Ivanovici, excelenţă.

GUVERNATORUL: Vă rog să poftiţi azi la mine la o

serată intimî.

CR. TGOV: Consider invilaiia o cinste deosebită, excelentă. Ani onoarea sa, vă salut. Vai, dar cine oare brodează atât de minunat?

GUVERNATORUL (*ruşinat*): Eu… brodez o pungă.

CICICOV: Nu mai spuneţi! (*să miră*) Am onoarea… (*face călim paşi înapoi*, *pleacă*).

GUVERNATORUL; Ce om încântător! (*cântă*).

Sincer vă spun Pentru bătrân, iubirea Nu-i lucru bun

Întuneric

Ce fel de verigă înseamnă această întâlnire, în lanţul acţiunii călăuzitoare din rolul lui Cicicov? Ce program concret şi-ii întocmit Pavel Cicicov, venind în vizită ta guvernator?

Iată ce Trebuie lămurit, pentru a cunotişte mai departe, cu ajutorul căror atâliuni ar putea el ajunge, în modul cel mai sigur, la ţel.

Las la o parte convorbirea pe care tun iiviit-o e, a privire al se itastă scenă şi voi trece la expunerea, rezultatelor şi concluziilor la care tun ajuns în această privinţă.

Această vizită este extnan de importantă pentru Cicicov.

În primul rând, în casa guvernatorului, el poate face cunoştinţă cu moşierii, de la care urmează să cum) era ulterior

„Marfa” lui, precum şi cu funcţionarii, care vor legaliza tranzacţiile. Nu este de ajuns să facă numai cunoştinţă cu ei; pentru Cicicov este important ca însuşii guvernatorul să-l introducă şi să-ţi recomande în acest cerc. Iar p pentru pa să se întâmple toate acestea, ce treime oare să obţină Giteicov cu prilejul scurtei sate vizite?

— Hai, exfirimă toate acestea

Explică-le printr-un verb, care să linia acţiunii

dumitale.

— Să placă guvernatorului.

— Da, dar mai precis.

— Şi să-l încânte.

printr-un singur cuvânt, accentueze cât mai mult

— Hai să zicem să-l cucerească, să-i câştige inima. Pricepi?

— Da.

— Şi care vor fi pentru dumneata semnele concrete că ţi-ai realizat telul sută la sută, simţindu-te astfel pe deplin satisfăcut?

Pauză.

— În legătură cu acţiunea principală, ai oblinut oare Ceva (lela guvernator, în decursul acestei vizite?

— Da.

— Ce anume?

— Ei, a fost prietenos cu mine, surâdea, mi-a dat mâna…

— Ar fi putut să se prefacă amabil, ca orice gazdă. Ia, gândeşte-te.

— De e! e anume ai avut nevoie? Pentru ce ai vrut să pătrunzi în casa lui?

— Pentru a face cunoştin că acolo cu moşierii…

— Şi cum ai ajuns în casa guvernatorului? Ce îţi trebuie anume pentru a intra în casa lui?

— O invitaţie.

— Şi ai primit-o?

— Da. Mi-a spus: „Vă rog să poftiţi azi la mine, la o serată iiilimă”.

— Ei, iată, acesta este lucrul cel mai important şi cel mai real pe care l-ai obţinut, în timpul vizitei dumitale. Apesta-i scopul întregii scene. Totul se rezumă aici şi trebuie să stărui asupra acestui lucru. Obiectivul dumitale este să obţii invitaţia. Ei, cum vei proceda acum?

— Voi vorbi foarte servil cu el…

— Ei şi? El îşi va spune: „Ce linguşitor!” Şi te va da afară peste Irei minute... Pentru a-ţi pune în aplicare o tactică anumită trebuie să te lămureşti mai întâi cu cine ai de-a face. Aici ai nevoie de un moment de duineriia, în care încerci să-ţi cunoşti partenerul, iar dumneata văd că te hotărăşti dintr-odată... Doar îl v (3 zi pe guvernatoir pentru întâia oară şi primul lucru pe care trebuie să-l faci, spre a te feri de încurcături, este să afli repede ce fel de om ai în faţa dumitale şi cum ai putea să te apropii mai bine de el. Numai către sfârşitul conversaţiei vei putea porni sigur la atac. Primul moment, însă, al acţiunii dumitale în această scenă, este să te orientezi rapid, să tatonezi situaţia. Este ceea ce facem întotdeauna în viaţă şi omitem) e scenă. Ei, lui să începem...

— Nu ştiu cu ce anume să în ce»! Să spun textul?

— Textul nu este important pentru mine; începe să acţionezi.

— Dar partenerul...

— Partenerul voi fi eu.

— Ilai, ieşi pe sală şi intră din nou aici, ca şi cum ai intra p (intru prima oară. Poartă-te în aşa fel ca să-mi fapt o impresie cât mai favorabilă.

— Şi textul?

— Pentru ce avem nevoie de text? Hai să vorbim de treburile noastre. Pentru mine, este importantă comportarea dumitale.

Şi astfel începu o muncă asiduă, dusă warecum în acelaşi fel ca şi pentru} iregătirea prologului.

— Ei, (le ce stai pe gânduri? Nu ţi s-a întâmplat în viaţă să-ţi propui să placi cuiva?

— Da, dar din asta n-a ieşit niciodată nimic.

— De ce?

— Pentru că una îţi propui şi alia faci.

— Şi dacă ai fi fă (mt ceea ce ţi-ai]) ropus, ai fi reuşit?

— Desigur.

— Ei, atunci, începapcă acum. Atunci erai împiedicat de timiditate. Acum n-ai de e, e să fii slingâieril. Te i-og!

Pas cu ias, studiam amănuntele comportării unui oaspete, care doia ştie să facâă o impi – Csie cât mai favorabilă asupra stăpânului casei, lată, intri p o uşă în mod distins, fără zgomot, rămâi înmărmurit de]) reslanţa gazdei. Îi preţuieşti exagerat părerile, te prezinţi modest, te uiţi atent la obiectele de valoare din localinţă (ca şi cum ar fi piese de muzeu) şiră, spunzi cu chibzuială şi pe larg la întrebările ce ţi se pun, şi multe altele. Principialul constă, însă, în faptul că toate acestea trebuie exteriorizate cu sinceritate, cea mai neînsemnată notă falsă putând trăda adevărata fire a lui Cicicov. Trebuie ca spectatorid, care nu a văzut prologul, să-l ia pe Cicicov drept un om cu adevărat modest şi cumsecade, iar spectatorul care a văzut prologul să se mire de dibăcia acestui escroc.

— Şi acum, Constantin Sergheevici, spuneţi-mi cum stau lucrurile cu privire la personajul lui Gicfdav, la manierele

V. O Toporkov – Cicicov. I.M. Moscvin – Nozdrev „Suflete moarte*” tablou! 6

V.O. Toporkov – Cicicov, A.P. Zueva-Corobocica „Suflete moarte” tabloul 7

sale? Pentru că tot ceea ce fac mi-l caracterizează, totuşi, pe Cicicov!

— Nu te grăbi, nu putem face totul dintr-odută. În pregătirea rolului, trebuie să pornim de la datele naturale, de la palitäiile noastre fireşti şi abia, în al doilea rând, să ne conformăm legilor creaţiei. Şi care este, mă rog, felul de a fi al lui Cicicov? Iată, tot ceea ce facem acum.

Antrenează-te să-l joci bine şi când vei învăţa să te comporţi cu uşurinţă, dibăcie şi în mod raţional, vei simţi că astfel te apropii de personajul lui Cicicov.

— Gogol descrie însă plecăciunea anumită pe care o face Cicicov…

— Ei şi?

— Nu ştiu de ce, dar mie nu-mi; reuşeşte…

— Ai exersat?

— Da, am încercat să fac această plecăciune, însă nu-mi reuşeşte.

— Gaută un exerciţiu potrivit. Să zicem, bunăoară, să-ţi pui pe creştetul capului o picătură de mercur şi o laşi să cadă încet, pe şira spinării, până la căţcâie, astfel inc, ăl picătura să iUI alunece înainte de vreme pe podea. Încearcă acest exerciţiu de câteva ori. Hai să încercăm, Vai „ce groaznic! Te-ai frânt din mijloc… Pune-li picătura pe creştetul capului… O simţi?… Stai puţin… Ei, las-o să-ţi alunece încet, mai întâi pe ceafă, aşa, mai departe… de-a lungul gâtului… şi aşa mai departe.

— Sosind în oraş – continuai eu să repet – am socotit de datoria mea să prezint omagiile mele celor mai înalţi demnitari; astfel am socotit de datoria mea să mă înfăţişez personal excelenţei voastre…

— Hm! Hm! „Omagiile mele celor mai înalţi demnitari” şi „să mă înfăţişez persemal excelenţei voastre” sunt două noţiuni, două expresii distincte, iar salutul „excelenţa voastră” înseamnă în a, acest caz, numai un singur cuvânt. „Excelenţa voastră… omagiile celor mai înalţi demnitari”: virgulă, dai drumul frazei în sus şi apoi „să mă înfăţişez personal excelenţei voastre” punct, o piatră rostogolindu-se în abis.

Şi iată că, întlelelnilindu-ne cu frazarea, a înceimt din nou o muncă migăloasă. Stanislavski prelucra cu grijă materialul pentru modelarea scenei „la guvernator”. El şi-o reprezenta astfel:

O *zi* de sărbătoare. După slujba religioasă de la nămiezi, guvernatorul stă în faţa gherghefului, în cabinetul său, şi brodează cu încântare un model pe o pungă. Încântat de lucrul său, el urlă fals prin toată casa o şansonetă, a cărei melodie îl obsedează. Deodată, valetul îi aduce la cunoştinţă sosirea unui oarecare Cicicov. Înştiinţarea valetului îl stânjeneşte cu totul: el nu vrea să-şi întrerupă îndeletnicirea favorită. Să refuze vizita? Nu ştie, însă, cu cine are de-a face. Va trebui să-şi scoată halatul, să-şi pună fracul… Ei, dar ce să-i faci? Lua-l-ar dracul pe Cicicov ăsta!

— Dă-l ni fracul!

Guvei natorul îl şi urăşte pe Cicicov, pe care nici nu-l cunoaşte. E liotă, rât să-l primească cât mai aspru şi cât mai rece! îşi] Kine fracul, se postează lângă masă şi ia o poziţie solemnă:

— Pot leşte-l!

Intră Cicicov. Privirile guvernatorului şi ale lui Cicicov se încrucişează ca două săbii. Este momentul critic al cântăririi reciproce. „Ehei… cu omul ăsta nu e de glumit, te zvârle îndată pe uşă!” îi trece lui Cicicov prin minte. „Cu el trebuie să te porţi neapărat inilităreşte”. Urmează salutul foarte bine executat, exprimând devotamentul lui Cicicov, şi, apoi rostind sul) formă de raport îi spune: „Sosind în oraş, am socotit…” etc.

Se pare că începutul a reuşit. Cicicov este onorat cu invitaţia de a lua loc pe scaun. El este încă prudent în juişcări; se apropie; cu paşi uşori de masă, dă Jiiai taoparte scaunul p pentru că nu-i îndeajuns de respectuos să stai aproape de un personaj atât de important – şi rămâne câteva clipe la îndoială dacă să se aşeze sau nu în acel fotoliu „de muzeu”. În sfârşit, ia loc pe marginea fotoliului. Urmează câteva întrebări puse de guvernator, la care vin răspunsurile foarte modeste, clare, res) iectuoase, dar lipsite de orice slugărnicie din partea lui Cicicov. În timpul

acestor întrebări, amândoi se cercetează reciproc. Fiecare are motive foarte importante, mai cu seamă Cicicov. Acum doar i se hotărăşte soarta. Guvernatorul trage concluzia că Cici; cov este un om învăţat şi bine intenţionat, iar Cicicov înţelege că guvernatorul e un prost. În urma acestor concluzii, amândoi încep să se comporte în mod corespunzător unul faţă de celălalt: guvernatorul, cu o oarecare stimă şi blândeţe, iar Cicicov tămâindu-l fără sfială. A butut

<ceasul. Asta îi aduce aminte lui Cicicov că nu trebuie să răpească prea mult din timpul bărbatului de stat. Se ridică repede şi salută cu o adâncă recunoştinţă pentru fericirea ce i s-a acordat. Primind invitaţia la serată, Cicicov, realmente fericit, joacă cu uşurinţă scena recunoştinţei sale adânci faţă de guvernator, pentru mărinimia arătată. Salutând încă odată, se îndreaptă spre uşă, când, în câmpul său vizual, apare ghergheful cu broderia. El priicepe numaidecât cui aparţine; se opreşte şi-l priveşte, la început, oarecum în treacăt – urmează apoi o întreagă scenă de pantomiină. După aceea, puţin intrigat, se apropie de gherghef şi, deodată, încântat de frumuseţea acestei opere artistice, nu-şi mai poate lua ochii de la ea. A uitat de prezenţa guvernatorului, a uitat toate regulile bunei cuviinţe şi a rămas mut de admiraţie. În sfârşit, după o pauză îndelungată, şi-a ridicat privirea, uitându-se cu ochi întrebători la guvernator…

— Vai, dar cine l).ro (lenză atât de minunat?

— Eu… brodez o pungă.

Gicipov, înmărmurit, deschide gura să spună ceva, apoi, profund emoţionat, iese stângaci pe uşă, privind extaziat, când spre gherghef, când-s» re geniul care a creat o asemenea operă – de artă!

— Go om încântător! – conchide guvernatorul şi se apucă din nou de brode de fredonând mai departe aceeaşi şansonetă.

Şi iată cum această scenă, neînsemnată şi aparent exterioară, scena „lia guvernator”, să transformă la Stanislavski într-un ager plan regizoral atractiv, tulburător, plin de umor şi de o generalizare filosofică. Scena are astfel un început, o dezvoltare şi un final: guvernatorul, care l-a întâmpinat la început cu iastilitate pe Cicicov, se desparte de el ca de un prieten, iar Cicicov, care şi-l închipuise pe guvernator un balaur, îl părăseşte, ca] să o fiinţă prostuţă şi plină de bonomie, pe care o la putea mamtvra după plac. Gradaţia, raporturilor dintre aceste două personaje apare precisă, clară, consecventă, logică justificată în mod treptat şi, de aceea, pe deplin convingătoare.

Una este de a gândi şi de a proiecta desfăşurarea scenică, şi altceva de a realiza, prin jocul actorilor, expresia vie şi or – ganică a acestei concepţii, astfel ca personajele de pe scenă să fie nu actori, ci oameni adevăraţi din viaţă.

G.S. Stanislavski înţelese demult că secretul principal se urce pe al pregătirii unui rol constă, înainte de toate, în studierea comportării fizipe a personajului. Dacă această comportare este firească şi interesantă, atunci în concordanţă cu ea se va forma, în mod firesc şi uşor, tonul general al rolului.

Îmi revine în minte povestirea, actriţei Teatrului Academic de Artă, A.O. Stepanova, despre primul moment în: care a început să lucreze alături de Constantin Sergheevici. Tânăra debutantă, în vârstă de 16 – 17 ani, fusese tocmai pe atunci primită în trupa Teatrului de Artă şi căpătase de la început rolul Mâstistavscaiei din „Ţarul Feodor”. În aceeaşi zi, a fost chemată la repetiţie. Era cu totul inutili să încierce a învăţa rolul într-un timp atât de scurt. Venind la teatru, Stepanova se furişă cu teamă într-un polţ şi îşi aşteptă soarta. În curând, se apropie şi intrarea ei în scenă. Stanislavski întrebă: „Cine o

interpretează pe Mâstistavscaia?” Tânăra actriţă a apărut cu timiditah* şi a fost prezentată lui Stanislavski.

El o întâmpină cu amabilitate şi o invită să se scenă şi să repete.

— Dar nu ştiu nimic, n-am învăţat încă rolul.

— Foarte bine că nu l-ai învăţat: Lasă din mână textul şi du-te în grădină, să te întâlneşti cu iubitul tău. Vezi, pe aici el sare gardul ca să vină la dumneata. Aşteaptă-l, trage cu urechea, încearcă; să ghiceşti din ce parte va apărea, va sări gardul şi se va îndrepta spre dumneata. Născoceşte un joc cu el, ascunde-te, încearcă să-l sperii. Aşa ceva doar ştii să faci… Începe…

— Dar ce să-i spun?

— Orice-ţi vine să spui îior o asemenea împrejurare.

Îmi amintesc, de asemenea, alte momente din propria mea e. xperiejjţă, fiu câteva zile înainte de îiadiidorea, stagiunii, mă întâlnesc, cu Stanislavski S) re a-mi lua rămas bun de la el, la plecarea în ooincediu… Aceasta se întâmpla în toiul repetiţiilor cu „Suflete moarte”.

— Cum să-mi lucrez rolul în timpul concediului? – îl întreb eu la despărţire.

— Nu lua cu dumneata nici rolul, nici piesa. Odihneşte-te; pune la cale, în timpul liber, fel de fel de exprocherii. Alege-ţi drept victimă pe unul din vecinii dumitale şi gândeşte-te bine, pregătind toate amănuntele, cum l-ai putea escroca, cum l-ai putea cunoaşte şi câştiga încrederea. Asta, mai ales. Aici stă forţa lui Cicicov: în iscusin la de a câştiga încrederea victimei.

Planul trebuie întocmit exact şi cu precizie. Toate trebuie. e prevăzute astfel ca şi cum într-adevăr ai încerca să le realizezi aievea. După ce ai elaborat un plan, începe altul, de data asta împotriva altui vecin, cu un alt temperament, cu o altă situaţie şi avere. Fireşte, în acest nou caz, planul va fi pu totul altul. Soluţionând o problemă, apucă-te de cea următoare, punându-ţi de fiecare dată

întrebarea: ce aş face dacă ar trebui să înşel pe cutare om, care posedă anumite calităţi, anumite aptitudini, care locuieşte acolo sau acolo etc. Dacă aş fi hotărât, bunăoară, să-l fur, cum aş acţiona într-o asemenea împrejurare? La întoarcerea din concediu, îmi vei putea povesti o serie de variante interesante ale „escrocberiilor" îndemânatice pe care le-ai săvârşit. Jocul acesta îţi va fi de un real folos pentru stăpânirea rolului lui Cicicov. Îţi doresc succes.

Obiceiul pe care-l an unii actori, plini de bunăvoinţă şi de stăruinţă, de a se prez Cuta la ja-iina repetiţie, cu deplina cunoaştere a textului – merit care stârneşti mereu entuziasmul regizorilor din şcoala veche – îl jailea ailui-e fără îndoială pe Constaidin Sei-glieevici la exaspei arei. FI avea o adevărată groază de a lăsa ackiirul să-şi debiteze rolul înainte de vreme. Primejdia consta, pentru Stanisbivsebi, în faptul că textul rolului „va apăsa pe muşcliii limbii". Intonaţia nu trebuie să fie urinarea uneisim) le antrenări a unişcliilor limbii. În acest caz ea va fi în mod inevitabil seacă, rece, inexpresivă, învăţată odată]) pentru totdeauna i. Faptul acesta este de neînlăturat ori de câte ori actorul nu puni la ţinnct celelalte elemente complexe ale mijloacelor sale de creaţie şi îşi începe lucrul cu rostirea textului jiiesei. Dimpotrivă, dicţiunea va fi totdeauna vie, firească şi limpede, atunci când este urmarea unei porniri autentice, a unei dorinţe, a unor imagini şi gânduri clare, jirecum şi a altor, componente din care se creează imaginea scenică asupra căreia, înainte de toate, trebuie să ne îndreptăm atenţia cu prilejid pregătirii rolului. Iată ce a spus, în această privinţă, Stanislavski, la una din repetiţiile piesei „Tartuffe": „Primul stadiu al jiregătirii rolului este stabilirea înlănţuirii logice a acţiunilor voastre fizice. De aici treime să înceapă pregătirea rolului. Gând munca actorului se liazează pe dexteritatea muşebilor limbii, este meserie; iar în momentul în care actorul ajunge să dispună

de imagini, de atunci începe creaţia”.

SCENA, LA MANILOV”.

Această scenă ne-a j) amt dintru începiil extrem de greu? şi aproape irealizattilă în ceea ce priveşte staţiitirea tiniei de acţiune a eroutui princijiat. Tot ceea ce în viziunea lui Gogol era interesaut, luminos şi amplu, părea cu neputinţă de transpus în exjiresie scenică. Problema cea mai grea era de a găsi prin ce mişcări reale să exprimi apatia lui Manilov.

Lui M.M. Ghedrov, viitorul regizor al spectacolului şi care interpreta rolul lui Manilov, îi era mai limpede decât oricui că, fără să-şi pună în faţă un motiv precis de/acţiune, îi va fi imposibil să schiţeze rolul. Era foarte greu de a găsi acest motiv, de a auzi aşa-zisa „respiraţie scenfcă” a personajului. Chedrov nu putea răspunde la întrebarea: ce anume vrea Manilov? Ce urmăreşte el cu atâta pasiune când îl] >rimeşto în casă pe Pavel Ivanovici Gicic, ov? Explicaţiile regizorului Sabnovsclii priv Cau doar construirea exterioară a personajelor, ins) cţă Manilov, şi ele nu puteau desigur satisface pe un inter» ret pretenţios, care năziieşte să-şi aşeze rolul pe baze solide. Câteodată, discuţiile între Chedrov şi direcţia de scenă se prelungeau la nesfârşit şi lăsau o penibilă iinj) resie de încăpăţânare sau capriciu.

— Ce anume nu-ţi este limpede, aici, Mihail Nicolaievici? – întreba Sabnovschi.

— Nu înţeleg absolut nimic.

— Ce nu înţelegi? Nu ştiu ce să-ţi mai spun.

— Spuneţi-mi ce vrea Manilov…

— Ce poate fi mai simplu? Înţelegeţi-mă, el o un zero… *o* nulitate.

— Aceasta nu-mi spune nimic. Cum vine asta că el nu vrea nimic? Iată că el sjaine aici: „În acest caz, Pavel Ivanovici, vă rog să vă aşezaţi într-unul din aceste fotolii pe care le ţin rezervate înadins jteniru musafiri”.

— Ei şi?

— Din anumite motive. Manilov vrea să-i ofere lui Ci, cieov să şadă într-unul din aceste fotolii înadins rezervate.

— O, doamne! Greu mai merge, Mihail Nicolai vici! Manilov e un tip sentimental, înţelegi, şi…

— Cunosc firea lui Manilov. Doar ne-o prezintă însuşi Gogol. Explicaţi-mi însă următoarele: Iată-l pe Manilov că se ridică de la masă, d-ujia ce a luat prânzul cu Cicicov şi-a în sistat ca acesta să se servească bine. Riigându-l să-i acorde câteva clij) e pentru o discuţie de afaceri. Îl invită în birou. Îi oferă să şadă într-un fotoliu comod, îi întinde un trabuc, apoi se risipeşte într-o seamă de Gompliiuente şi se pierde în monologuri lungi şi visătoare. Îşi exprimă bucuria că îl are ca oaspete pe t-avel Ivanovici şi visează la viaţa lor în comun… la uml) ra unui ulm”. Şi aşa mai departe. Dar ce înseamnă toate astea? Toate sunt numai acţiuni generale, el îl tratează „în genere” pe Oicicov; oferă, loc musafirului „în genere”; visează „în genere”. Unde este oare ascunsă ţinta tuturor acestor, acţiuni? Care Oslo acţiunea principală a lui Manilov? Căci numai în raport cu ea putem hotărî modul de acţiune…

— Dar care]) poate fi ţinta lui Manilov? Nu se desprinde fie nicăieri ţelul său…

— Este imposibil să nu e. existe, altfel n-am aveca ce interpreta şi nimeni din sală nu ne-ar mai urmări.

Discuţii de soiul acesta se reînnoiau la fi ocare repelilie, cu fel de fel de unriant C. În vremea aceea nu înţelegeam pe deplin fixigenţele lui Cliedrov faţă de direcţia de scenă, dar nici el nu izbutea să-şi expună vederile cu suficientă limpezime. Neînd (uelnic, (d au la dreptiate. Nimic nu poate fi iulerprelat, în gener („Scena, dintiaţ Cicicov şi Manilov au ca nevoie de un limbaj scenic limpede, de un limbaj motivat al acţiunii. Într-a (levăr, Cicicov avea o preocupare clară şi precisă: ac (M>a de a-l convingă pe Manilov să-i vândă nişte suficic moarte, iar

Cicicov trebuia să întâmpine unele grentă. Ţi în planurile, sale, p pentru ca spectatorul să poată desprinde log-ica acţiunilor sale, ceea ce de altfel este şi lucrul cel mai interiâsant. Dificnil (ăţile întâmpinate de Cicicov se ivesc datorită logi lui acliiunilor celuilalt) personcaj, Manilov. De aici provine necesitatea de a şti C C urmăreşte! Manilov? Mobilul acţiunii lui nu trebuia căutat în mod abstract. Trebuia să reiasă din tema însăşi a scenei, trebuia să apară ca o concluzie a caracterului său.

În cazul de faţă, problema era într-adevăr foarte grea – personajul lui Manilov, precum şi materialul dramatic însuşi, îngreuind soluţionarea ei. Dacă ne-am fi mărginit să urmăm indicaţiunile texinlui, Manilov putea să ne pară un amfitrion ospitalier, amabil şi; chiar încântător, cu care Ci (! icov, după o singură convorbire, a reuşit cu multă uşurinţă să-şi aranjeze aşa („erilo. Putea fi greşit şi aşa. Gogol, însă, ni-l prezintă j) e Manilov în această lumină numai la început, personajul deve riind, pe măsura desfăşurării acţiunii, mereu mai antipatic şi izbutind, în cele din urmă, să ne dezguste. Cum să arăţi aceasta pe scenă? Cu ajutorul cărei „atitudini" a lui Manilov; prin intermediul cărei aci imn?"

Iată ce constituia cauza căutării lui Chedrov; iotă ce căuta el în timpul repeliţiilor. S-au făcut unele încercări, dar fără succes, (le-a ieşi din impas, punându-se accentul, pe o anumită trăsătură exterioară mai interesantă a personajului, de exemplu pe înfăţişarea exterioară a lui Manilov, sau pe unele defecte de dicţiune. Dar acestea nu izbuteau să motiveze purtarea lui. Ele puteau fi doar un adaus la ceva mult mai substanţial. Totul rămânea. În aer şi plictisea repede.

Totuşi, strădaniile şi căutările lui Gliedrov n-au rămas]) mă în cele din urmă fără rezultat. De la o repetiţie l-a alta, ba ici, ba colo, el găsea unele soluţii fericite. Am început să simţim că scena putea deveni interesantă.

Atitudinea lui Manilov („exprima o logică relativ unitară, ceea ce era un semn bun. Cb (! (lrov mergea pe drumul just, (Iar nu avea încă siguranţa ne („esară. Logic, a purtăidi lui Manilov trebuia bine înţeleasă şi pentru aceasta trebuia găsită o motivare, o concepţie definită care să exprime exact sensul comportării lui. Din cauza acestor lacune, Chedrov avea un simţământ de nesiguraid a, care seoglindea în starea lui de spirit.

Re) ei area aiiestei-s (en şi în fala lui Stainsla A-sidii a început în 1110 (1 curios. După orânduirea aproximativă a de ((orului, care înfălişa camera lui. Manilov, Chedrov şi cu mine ne-a în ocupat locurile, iar Constantin Sergheevici ne-a sjius să începem, dându-ne unul din sfatm de lui obişnuite: nu „jucaţi” deloc, eu nu sunt de fală, etc. Dar abia deschidem gura şi St Cinislavski se apleacă spre Sahnoivsclii „spunâiidn-i ceva în şoaptă. Ne-am hotărât să aştefităin, dar convorbirea se prelungea. Chedrov şi cu mine no uitam unul la celălalt, sfătuindu-no şi noi în şoaţită: jucăm sau mai aşteptăm? Am început chiar să ne certăm, până ce unul dintre noi a insistat să jucăm scena aceea. Dar abia am rostit primele replici şi am fost întrerupţi.

— Ce-i asta? Pentru ce, din senin, atâta afectare? După un încejmt atât de natural, iată că deodată „jucaţi”!

— Dar noi nici n-am încejmt încă!…

— Iâiii n ali început? înainte de a vă apuca să rostiţi ceva, am văzut că v ali adaptat foarte bine unul cu celălalt şi aşa trebuia să ooiitimiaţi. Aici este tot sensul scenei. Trecând clin sufragerie-s}) re birou, niciunul din ei, nici Manilov şi nici Cicicov, nu vrea să intre]) i unul în cameră şi îşi dau precădere unul altuia; de aici, discuţia dintre dânşii şi întreaga manevră dibace de a oferi celuilalt primul loc. Toate acestea le-ali exprimat foarte bine la început. Eu vă observam tot timpul, deşi stăteam de vorbă. i-e urmă, aţi distrus totul… E îngrozitor!

Noi n-am căutat să lămurim ce se întâmplase în realitate şi repetiţia a cfantinuat.

— Este drept, aţi găsit aici multe lucuniri juste, vă comportaţi natural – ne spuse Stanisiavschi, după terminarea scenei – dar nu simţiţi că mai trebuie ceva? Scena este o adevărată i>iatră de încercare: ea arată cele dintâi tratative pentru cumpărarea sufletelor moarte, fricicov şi-a altâs}) pentru început] se manilov, care, în oiudii (ador sperate, s („dovedeşte a fi un obiectiv dintre e (de mai anevoioase. Cum să înfăţişăm faptul acesta? Unde este acţiunea şi unde contraaediunea? Ţelul lui Uicicov este (dar. El lrel) iie să îidâmpine piedici. Trebuie ea. Manilov, prin atitudinea, să se se pună de-a curmezişul soc, olelilor oaspetelui său. Ei, Miabil Nicolaievici, cum îl aşezi pe Eicicov în fotoliu? încearcă, să-l pui într-o poziţie cât mai incomodă, felicilă-te peidru grija-ţi de gazdă şi exprimă ţi dezolarea când Eicicov va căuta, o poziţie ce i se pare mai confortabilă. l-ai duiuneata, Vasili Osipovici, să încerci pe nesimţite să te aşezi în fotoliu căit iiuii comod, în vederea unei conversaţii intime. Fireşte, dumneata, Miabil Nicolaievici, urjuăreşti ori, ce gest al partenerului, fie pentru a-l împiedica, fie l) (? i, intru a-i prilejui o comportare şi mai stingherită, încă. Această scenă conţine un element (le lu-]) ta. Găutaţi-l.

Sub supravegherea lui Constantin Serghee\ ici, am executat o serie de exerciţii.

— Fjd, elegoţi poziţiile diferite ale lui Manilov şi Cicicov? Dacă Manilov ar fi,]) un şi simplu, o gazdă cordială şi ospitalieră, lucinirile ar fi mai uşoare. El este, însă, în admiraţia j) i-o) riilor lui (jalităţi. În vreme ce grija unui amfitrion, cu adevărat ospitalier, este de a fi pe placul musafirului său, Manilov savurează, dimpotrivă, voluptatea de a fi gazdă şi îşi torturează oaspetele. Pe dânsul îl interesează să regiseze diferite scene: „iată-mă, stând la masă cu Pavel Ivanovici”! „iată-ne şezând în fotolii şi

filosofând!” „iată-mă pe mine, pe soţia mea şi pe Pavel Ivanovici visând împreună o viaţă sub acelaşi acoperământ” ele. Preocupările lui, în legătură cu oaspetele, sunt acelea ale unui folograt care aranjează un grup pentru a face o poză. Simiili voi cât de luult poate exaspera acest procedeu răl) darea cuiva? Şi încă răl) darea lui Cicicov, venit să trateze o afacere deosebit de primejdioasă şi de gingaşă! încercaţi acum să realiza îi ceva în acest sens.

Tema ne-a plăcut. Aveam, în sfârşit, ce specula şi ne-am pornit pe lucru. Dezvoltând datele lui Stanislavski, ne-am simţit din ce în ce mai atraşi de studierea lor şi descopeream, în scena de mai sus, un izvor de moineiile comice dintre cele mai vădite. Acum aveam un suport şi înţelegeam în ce constă ciocnirea, lupta, conflictul.

— Înţelegeli despre ce este vorba? Cicicov, care a venit cu o afacere subtilă, complicală şi periculoasă, se izbeşte de un om, care se gândeşte să se folosească de prezenta lui pentru a face o serie de „fotografii” cu subiectul „sosirea lui Pavel Ivanovici pe moşia mea”. Vă dali seama cât de deosebite sunt preocu [) arile lor şi, cuui fiecare dintre dânşii împiedică pe celălalt să-şi atingă scopul? Gât îi este de greu, de pildă, mi Cicicov să-l birue pe „fotograful” acesta obsedat, care îşi creează fotografiile lui siuilimeiitate, nebuloase, şi să-l readucă pe pământ? i\ de altă parte, lui Maiiilov nu-i va fi nici lui uşor să încadreze în „fotografiile” sale, sufletele moarte ale lui Cicicov, ivile pe iieaşteptate. Puneţi cât mai mult nerv în acţiunea voastră. Au uitaţi, Gicitâov îşi stăpâneşte cu greutiile enervarea, se sileşte să fie afabil şi politi (; os, căutând, prinir o manevră dibace, să conducă el conversaţia. Guvâidid fatidic a fost în sfârşit, rostit. Amuţind din pricina surprizei, Maiiilov se întreabă, în sinea lui, dacă nu are a face cu un nebun. Gândiţi-vă cât efort, câtă ingeniozitate îi tri buesc şi aici lui Cicicov, spre

a-l lămuri şi a-l asigura pe Maiiilov că tocmai târgul cu sufletele moarte ar putea cimenta pe vecie prietenia lor, atât de neobişnuită? Odată convins, entuziasmul lui Maiiilov creşte la culme şi, în imaginaţia lui, el vede grupul idilic al amiciţiei, din care fac de asemeni parte soţia şi copiii lui. În această clipă, gândul lui Cicicov este să evadeze cât mai rejiede din casa lui Manilov, iar al lui Maiiilov să-şi reţină cu orice preţ oaspetele. Aţi sesizat ritmul scenei? Voi interpretaţi şters, nepăsători, o scenă străbătută de atâta nerv. Repetaţi începutul. Cicicov s-a ridicat de la masă cu burta plină, după ce soţii Maniliov au încercat încă să-l mai îndoape... Nu e vorba de o uşoară insistentă, v-am precizat. Dumneata, încearcă să-l sileşti să mai mănânce, insistă în mod stăruitor, enervant r dumneata, caută să te fereşti cu îndemânare de aceste insistente. Compunoţi din faptul acesta o scenă întreagă. Apoi „urmează aceeaşi luptă la intrarea în birou, şi aşa mai departe. Cicicov va părăsi locuinţa lui IManilov plin de sudoare. Înţelegeţi acum?

— Da, desigur.

— Mai repetaţi scena şi numai atunci veţi putea socoti că aţi înţeles-o pe deplin, când o veţi interpreta fără greşeală.

O muncă grea stătea în faţa noastră, dar minunatele indicaţii regizorale, atât de complete, ale lui Stanislavski, ne netezeau calea pentru a învinge dificultăţile materialului dramatic şi ne însufleţeau în strădania noastră de a da personajelor lui Gogol o interpretare cât mai clară şi mai reală.

SCENA „LA NOZDREV”.

În timpul montării „Sufletelor moarte”, Stanislav, sclii organiza adeseori întrevederi cu regizorii şi, discuta cu ei, spre a-i îndruma. După una din aceste întrevederi ne-am adresat lui Sahnovsclii, rugându-l să ne povestească ce discutase în ajun cu Stanislavski. Vasili Grigpirievici şovăi

ia în ce) ut, aţioi, atras de discuţia cu noi, ne împărtăşi concluziile lui Stanisâavselii despre specia, col. Ele constau., în primul rând, din observaţii critice privind pe interpreţi şi linia întreagă a spectacolului, apoi dintr-o serie de indicaţii privind părţile mai slabe, neajunsurile, şi soluţiile pentru rezolvarea lor\ Fiecare din observaţiile lui Stanislavski se referea în mod constant la interpretarea actorilor. Constantin Sergheevi, ci vedea posibilitatea reprezentării poemului lui Gogol numai în măsura realizării unui joc nuanţat şi plin de măiestrie al actorilor.

— Dentrii fiecare scenă, îmi trebilesc astfel de decoruri, care să nu distrugă pe spectatori, ci să le permită să urmărească) mă şi ocini interpreţilor. Nu-mi trebuie nicio montare. În timp ce Pliuşebin şi Cicicov stau unul în faţa celuilalt şi discută, pe mine mă interesează numai viaţa (lin ochii lor.

În căutarea unor decoruri potrivite. Constantin Sergheevici înlăturate două macliete de decoruri făcute de V.V. Dmitriev oprindu-se la o a treia, semnată de Simov, şi care constituia un fel de compromis între celelalte două, deşi Stanislavski nu era pe deplin mullumit nici cu aceasta din urmă. Refuzând machetele lui Dmitriev, Constantin Sergheevici ne recomandă următoarele; în pliiiul unde se desfăşoară acţiunea (şi care e necesar să fie iidoldeaiiia limitat), totul trebuie să fie „finisat” şi prezeidat până în cele mai mici amănunte cu maximum de realism, iar, pe măsura depărtării de centrul scenei, decorul trebuie să capete un aspect vag, ajungând în fund şi pe de margini doar ca o schiţă în cărbune sau a simplă culoare de fond, ori numai o pânză cenuşie. Toţi decorul trebuie să aibă aspectul unei schiţe. În machetă, decorul părea destul de interesant şi promiţător. Pe scenă însă, şi la apariţia interpreţilor, era evident că decorurile nu face (; c-au decât să contribuie la distragerea, atenţiei spectatorilor. Stabilindu-se ca Simov să fie pictorul de (! orator, el a

jiropus un sistem de planuri neutre menite să reistrâiigă spaţiul scanei şi accentuând numai locul unde se <lesfăşura acţiunea. La realizarea spectacolului, s-a ţinut seama, de a (! castă propunere.

neasemeni, ne-a relatat Sahnovschi, Constantin Sergheevici insistase îndeluiig şi în repetate rânduri asupra metodelor de lucru cu actorii.

— Iată, dumneata Vasili Grigorievici, ştii foarte bine, să „arăţi" actorului cum să facă. Ai, fără îndoială, un adevărat talent de actor. Chiar ar trebui să încerci să jo (îi. Dar sistemul „arătatului" îşi atinge rareori scopul. Talentul unui regizorptaiagog constă în a descoperi „momeli" pentru interpreţi. Eexistă actori înzestraţi cu o fantezi (! foarte bogată, ik; care trei) ne să ştii numai să-i îndruniozi în direcţia necesară, precum există actori a căror fantezie treltue mereu trezită, sugerându-le ceva, pe care ei să-l dezvolte. Nu trebuie confundate aceste două categorii de actori şi de aceea, nu putem folosi metode tip. Nu trebuie să dăm actorului nimic deagata. El trebuie să ajungă singur la ceea *pe* ai nevoie dumneata, ca regizor. Rolul regizorului este să ajute pe ax tor, aşezând în drumul lui diforito „momeli" care să-l stimuleze. Fireşte, trebuie să te pricepi să alegi „momeala", momentul cel mai potrivit ca să i-o dai şi să cunoşti pe acdorul care are nevoie de ea.

Vasili Grigorievici căutase să nu omită nimic din spusele lui Constantin Sergheevici şi-şi încheite astfel conversaţia cu noi;

— Ei, pare-mi-se, v ara povestit totuâk Dar, vă rog, nicio

Indiscreţie. Constantin Sergheevici ne-a rugat stăruitor să nu spunem mânio.

Uimitoarea iscusinţă a lui Stanislavski de a-i „momi" pe actor şi de a-i trezi fantezia şi activitatea creatoare. Îi permitea să realizeze adeseori, în timpul repetiţiilor, momente de mare realizare artistică. Îmi amintesc de

repetiţia scenei „Cicicov în vizită la Nozdrev”, de scena vie, plină de nerv, a întâlnirii celor doi escroci, în care Ci cicov suferă primul eşec, pu urmări fatale pentru dânsul. I.M. Moscvin interpreta, cu umorul şi temperamentul său caracteristic, rolul lui Nozdrev. În această scenă jucam şi eu., mai bine şi mai uşor decât în altele, încă înainte de întrevederea cu Stanislavski, scena fusese pusă la punct, era lesne de urmărit şi noi aşteptam nerăbdători s-o prezentăm lui Constantin Sergheevici de la care speram o deplină aprobare. Totuşi, era ceva oare nu mergea. Prezentarea lâncezea din cauza unor amănunte neînsemnate. Toată scena mersese bine, chiar încordat. Era o partidă de dame – însă, spre sfârşitul ei – în care Nozdrev juca cu Cicicov. În timpul jocului,]) personajele îşi aruncau aceleaşi fraze: „Cam demult n-am mai jucat dame”, la care celălalt răspundea: „Ştim noi cât de prost jucaţi!”

Şi tocmai acest joc de dame ne încurca., ratând o scenă, de se desfăşurase până atunci atât de bine. Nu înţelegeam ce-i de făcut p pentru ca scena să-şi păstreze acelaşi ritm viu. Iată-l într-adevăr, pe Nozdrev îmbiindu-l pe Cicicov cu băuturi, ca să-l îmbete şi să-l bage într-o afacere nerentabilă, în timp ce Cicicov refuză băutura, având în minte numai gândul cum să-şi pună în aplicare planul cu târgul sufletelor moarte. Nozdrev, simţind că spetele său are să-i facă unele propuneri, îşi îndepărtează jykfflân4 nu pameră, rămânând între patru ochi cu Cicicov. Cei doi escroci îşi întind cajicaneunul altuia. Astfel, când Cicicov, îşi exprimă dorinţa de a cumpăra „morţii”, Nozdrev îl asaltează cu diferite pro) unei în legătură cu această afacere: îi oferă „morlii” în dar, cu condiţia ca Cicicov să-i cumpere, pe un preţ ieftin, iapa sau armăsarul roib, câinele, căţelul sau caleaşca. În cele din urmă, îi propune să le joace moşiereşte la cărţi. Cicicov refuză categoric propunerile, ceea ce îl înfurie pe Nozdrev.

Supărat pentru jignirea care i s-a adus, Cicicov nu se gândeşte la altceva decât cum să scape din mâinile lui Nozdrev şi să părăsească mai curând moşia. Se înşală însă: jucător pasionat şi tenace, Nozdrev nu se poate despărţi atât de uşor de victima sa. Îi propune atunci o partidă de dame:

— Asta nu este un joc de cărţi, unde totul este înşelătorie sau escrocherie. Aici totul depinde de iscusinţă.

Cicicov se simte ispitit. Sigur de marea sa pricepere la acest joc, ia loc la masă, mizând 100 de ruble pe toate sufletele moarte ale lui Nozdrev.

Până aici, scena a evoluat „strâns”: poate fără pe ea multă subtilitate, dar plină de nerv, cu temperament şi cu un umor de calitate, care atrăgea. De îndată, însă, ce ne aşezau»

la jocul de dame totul stagna. Finalul era slab, ratând efectele iniţiale.

Ce n-am încercat! Am redus durata scenei prin accelerarea ritmului sau prin diverge tăieturi; am „înflorit” momente anumite din jocul de dame, folosind trucuri şi improvizaţii comice, variind intonaţiile în replici, introducând alte replici şi în sfârşit, suprimând complet jocul de dame din scenă. Nimic nu ne mulţumea, însă.

Eşuarea acestui moment ne făcea să amânăm prezentarea scenei în faţa lui Stanislavski. Doream să găsim singuri ieşirea din impas, arătându-i scemi în toiită frumuseţea ei. Din păcate, n-am izbutit nimic şi ne-am dus la repetiţie cu gândul că poate scăpăm cumva sau, în caz contrariu, să lăsăm totul pe seama lui Constantin Sergheevici.

— Ei, cum credeţi, va reuşit sau nu aşa, astă scenă? – ne întrebă apoi Stanislavski.

— Ce anume coinsidoralî reuşii şi ce nu. În interpretarea voastră?

— Nu s-ar putea oare suprima jocul de dame?

— De ce

— Fiindcă ne strică totul. L-am încercat în toate chipurile, dar nu iese nimic. Scena e foarte greu de interpretat. Ni se pare inutilă. Nu foloseşte la nimic…

— Partea cea mai minunată din toată scena e tocmai cui de dame. Nu sunteţi de aceeaşi părere?

— \acest joc stânjeneşte ritmul scenei.

— Asta-i bună! E, dimpotrivă, momentul cel mai cordat… Aici, ritmul trebuie să fie turbat.

— Nu prea înţelegem. Stau ofimenii şi mişcă piesele…

— N-aţi asistat niciodtită la un joc de şah? Şi acolo oamenii stau şi mişcă piesele şi totuşi, există momente extrem de încordate. Spuneţi că aţi lucrat mult această scenă? Asta-i bine, dar se vede că lucrul nu a mers pe drumul necesar. Povestiţi-mi cum aţi lucrat şi ce aţi făcut.

Îi povestirăm amănunţit eforturile noastre.

— Hm! Hm!… – (Pauză).

— Iertaţi-mă, dar care este miza lui. Cicicov în acest joc?

— O sută de ruble.

— Dar a lui Nozdrev?

— El… el… n-a mizat nimic, el joacă pe sufletele moarte.

— Aşa… (Pauză) … Şi câte are Nozdrev?

— Ce anume?

— Câte suflete moarte?

Tăcere.

— Vă întreb din nou: câte suflete moarte avea Nozdrev?

— Aici, în general, nu se pomeneşte câte… probabil multe… adică nu ştim…

— Adică, cum nu ştiţi? Nici dumneata, Vasili Osipovici, nu ştii? – se adresă el mie.

— Nu ştiu nici eu.

— Vai! Vai! Asta înseamnă că… ce vă spuneam eu!? Hm!… Hm!… Mergeţi pe un drum cu totul greşit!… Of! Of! Trebuie să începem iar de la început! În felul acesta nu vă poate reuşi scena, oricât v-aţi zbate. Nu ştiţi principalul: pe CC jucaţi şi care anume ar putea fi câştigul vostru! Una este când omul joacă pe cinci copeici şi altceva când mizează o avere întreagă. Sunt lucruri cu totul diferite. Ca să puteţi începea lucrul, trebuie să ştiţi, înainte de toate, ce vreţi să faceţi. Cum aţi intitula voi această scenă? „Jocul de-a proştii”, sau „Un joc de noroc” sau „Jocul pe viaţă şi pe moarte”, sau încă cum? Aţi încercat să faceţi ceva, fără să ştiţi mare lucru. Este clar că munca voastră nu a mers cum trebuie. Aţi căutat diferite podoabe, trucuri, dar nu esenţialul. Ei, gândiţi-vă, câte suflete moarte ar fi putut avea Nozdrev?

Restul repetiţiei s-a scurs într-o convorbire însufleţită, al cărei subiect era viaţa moşierilor şi a iobagilor. Se exprimau diferite considera ţii şi presupuneri şi se citau unele jxisagii din „Suflete moarte”. Trebuia să stabilim locul deţinut de Nozdrev în rândurile moşierilor, să-i evaluăm moşia, să calculăm, cu aproximaţie numărul de suflete moarte, care puteau figura în acel moment ca vii pe listele de recensământ. Conversaţia era condusă de Constantin Sergheevici, oare o îndrepta mereu, cu o extremă dibăcie, pe făgaşul cuvenit, nelăsându-ne să deviem în atco direcţie care nu avea legătură directă cu problema noastră.

În cele din urmă, am stabilit că Nozdrev putea să aibă până la vreo 200 de ţărani morţi, figurând ca vii adică tocmai ţăranii de care avea nevoie Cioicov. În caz de câştig, depunându-i ca garanţie la Consiliul Tutelelor pentru 200 de ruble de fiecare suflet, Cicicov ar fi primit în schimb 40.000 de ruble în numerar.

— Înţelegeţi acum importanţa jocului pentru Cicicov? Riscând o sută de ruble, el putea câştiga 40.000 ruble,

adică o avere întreagă. Iată, deci, primul lucru pe care trebuie să-l înţelegeţi cu toată claritatea. Simţiţi aicum ce însemna pentru Cicicov fiecare mişcare a unei piese şi ce lovitură a fost pentru dânsul pierderea unui pot atât de mare, din cauza jocului neilinstit al lui Nozdrev? Gândiţi-vă bine la asta şi încercaţi să înţelegeţi ce aţi fi făcut în aceste împrejurări.

Apoi, Stanislavski ne-a părăsit. Următoarea întrevcalero a avut la o curând după această conversaţie, fiind consacrată numai jocului de dame. Constantin Sergheevici îmi puse o serie de întrebări cu privire la diferite combinaţii ale jocului, mă întrebă dacă am jucat vreodată cărţii, dacă am riscat sume mari, dacă am pierdut sau dacă am câştigat mult şi cum mă comportam în clipele de mare tensiune etc. I-am povestit câteva într-tiiifi din viaţa mea.

— Ei, acum înţelegi în ce (îonstă zbuciumul lăuntric al unui jucător, în clijxde hotărâtoare ale jocului? îmi poţi spune cum reacţionează el?

— Trebuie să câştigi cu oricui preţ. E vorba poate aici de onoare, de viaţă, de tot ce pofteşti… locul de dame nu este un joc de noroc, ci de pricepere şi de calcul. De câtă concentrare, de câtă încordare ai nevoie spre a nu scăpa momentul prielnic pentru o combinaţie reuşită! Ce se petrece mai întâi în fiinţa dumitale? Adu-ţi aminte de momentele asemănătoare din viaţa dumitale, pe care mi le-ai povestit atât de interesant. Ei, de pildă, atunci când ai riscat la Ircutsc o sumă atât de mare…

— Am simţit atunci că…

— Nu, nu-mi vorbi despre sentimentele dumitale: arată-mi numai cum ai reacţionat. Hai., aminteşte-ţi.

— Urmăream cu atenţie privirea jucătorului pare ţinea banca, încercând să ghicesc câte puncte avea şi mă întrebam ce să fac: să cer carte sau să mă opresc la cinci?

— Şi el?

— Pe cât mi se părea, mă urmărea cu a, aceeaşi atenţie.

— Şi de ce crezi acest lucru?

— Îi întâlneam privirea.

— Care e culoarea ochilar lui Moscvin? De ce de abia acum cauţi s-o afli? Trebuia s-o ştii demult. Ai jucat de atâtea ori dame cu el la repetiţii! E posibil să nu-ţi fi rămas în minte culoarea ochii or lui? Sunt sigur că-ţi aduci şi a-um aminte de ochii partenerului dumitale din Iroutsc. Ce anume ai omis? Ce ţi-a scăpat din vedere? Prin ce anume ai nesocotit în cazul de faţă esenţa unui joc de noroc? N-ai fost atent la partenerul dumitale de joc, la Mosovin. Îţi lipsea elementul atenţiei, al unei atenţii încordate, lată cum trebuia să începi lucrul; să-ţi antrenezi aumţia, dându-i spre rezolvare felurile probleme, urmărind la început gesturile cele mai simple ale partenerului, spre a ajunge, apoi, până la ot de mai subtile. Ţine minte: dacă, după interpreuirea vreunei scene, ţi s-au îmi) rimat în memorie până şi trăsăturile, abia peixjeptibile, ale fizionomiei partenerului, înseamnă că scena a fost bine jucată şi ai dat dovadă că posezi una ditn cele mai importante calităţi scenice: concentraixwi. Desigur, la partida de cărţi de la Incutsc o făceai instinctiv, şire a evita dezastruli, piertlerea cauisirofală. Pe scenă, nu te ameninţă niciun pericoli real, dar experienţa din viaţă trebuie să te călăuzietiscă. Antrenează-le în acest sens. Joci bine dame?

— Nu; destul de slab.

— Pune eşichierul pe masă şi începe… De ce ai făcut această mişcare? înainte de a începe, gândeşte-te la mişcările următoare, căutând totodată să grupeşti şi mişcările lui Mosprin şi poziţia pieselor dumitale, în urma acestor mişcări succesive. Concentrează-te în această direcţie. Ai ghicit mişcările lui Moscvin?

— Nu.

— Continuă jocul, ghicind priâmele două mişcări şi

urmărind mâna stângă a lui Moscvin. El va căutai să sustragă de pe masă biletul de 100 de ruble. Ivan Mihailovici, încearcă acum, iar dumneata, Vasiţi Osipovici, intervine la timp pentru a acoperi cu mâna biletul de bancă, înainte, ca Ivan Mihailovici să-şi mişte imperceptibil mâna în direcţia baneno tei, gândindu-te fără întrerupere la mişcările ce urmează să le execuţi… Ei, continuaţi jocul. Numai să jucaţi natural până la sfârşit… Vom vedea care din voi joacă mai bine… Ehei, vezi că nu mai ai biletul de 100 de ruble? Asta din cauza neatenţiei! Atenţie, atenţie şi încă odată atenţie… Iv an Mihailovici, ai trişat prea vizibil! Giciicov va refuza imediat să mai joace cu dumneata. Pentru asta, trebuie să găseşti un moment favorabil… Continuaţi jocul.

Experienţele noastre au durat îndelung, până când interveni, în sfârşit, acel moment crupial, rezultat firesc al unei viziuni juste şi al unei munci stăruitoare. Fiecare dintre noi s-a adâncit cu pasiune în jocul de dame, urmărind cu atenţie cel mai neînsemnat gest al celuilalt. Din felul cum şedeam pe scaune, se simţea atenţia încordată a doi jucători pasionaţi, ritmul nostru interior iar calmul aparent cu care rosteam cuvintele: „Cam demult n-am mai jucat dame” sau – „Ştim noi cât de prost jucaţi”, scotea şi mai mult în relief emoţiile pe care le încercau cei doi jucători. Vedeam cum îi ardea» i ochii lui Moscvin. Astfel, această scenă deveni pentru noi scena favorită a întregului spectacol.

Următoarea noastră întrevedere cu Constantin Sergheevici, în legătură cu interpretarea scenei „în casa lui Nozdrev”, a avut loc mult timp după, începerea reprezentluţiilor piese» „Suflete moarte”. Acest spectacol a intrat în repertoriul teatrului, iar desăvârşirea lui a continuat să fie preocuparea statornică a direcţiei de scenă şi chiar a lui Stanislavschiw

Nicio dublură, chiar şi pentru rolurile secundare, nu

putea fi stabilită sau înlocuită, fără a fi văzută, în prealabil de Stanislavski, cu atât mai mult când era vorba de dublarea vreunui rol principal.

Pentru dublarea rolului lui Nozdrev a fost indicat B.N. Livanov, un artist talentat şi original, plin de fantezie şi cu un temperament comic foarte viu. Dar nerăbdarea lui, în activitatea de pregătire a rolului, dorinţa lui de a „prinde" de la început personajul – el era de altfel şi un abil caricaturist – dădeau totdeauna un caracter cam dezordonat primelor repetiţii. Interpretarea lui Livanov apărea confuză, violentă şi de cele mai multe ori superficială, exterioară. Actor înzestrat, nemulţumit şi suferind din pricina oricărei imperfecţiuni a jocului său, Livanov simţea faptul acesta şi găsea în cele din urmă forma armonioasă a interpretării. Aşa s-a întâmplat şi pu rolul lui Nozdrev, care era pe măsura posibilităţilor lui şi care îi plăcea. Nemulţumit de textul dramatizării, el adăugă rolului său pasagii din poemul lui Gogol, neutilizate de dramaturg. A introdus, astfel, un întreg monolog, în care Nozdrev povestea nişte întâmplări hazlii de la un iarmaroc, unde ar fi petrecut cu nişte ofiţeri, stăruind mereu asupra unui locotenent – Guvşinicov, pe care-l întâlnise acolo, şi fiind convins că, dacă Gicioov l-ar fi cunoscut, s-ar fi împrietenit cu el i).

Această scenă a fost şi ea prezentată lui Stanislavski. Privită în ansamblu, interpretarea lui Livanov era satisfăcătoare, dar sub nivelul talentului său. Nozdrev – în interpretarea lui Livanov – rămânea mereu un personagiu de oi jovialitate de suprafaţă, fără o exuberanţă răscolitoare şi fără acea bucurie comunicativă de a trăi. Monologul se dovedea dificil, cerând aclorului o tehnică deosebită, posibilităţi remarcabile de interpretare.

— Ce să-ţi spun, prietene… Toate astea sunt mai mult sau mai puţin bune. Păcatul este, însă, că nu vezi şi că nu povesteşti tocmai ce trebuie, la, spune ce s-a întâmplat cu

ofiţerii aceia bi iarmaroc?

Lăsundu-se furat de nesecata-i fantezie, Livanov debită un şir întreg de istorioare, pe tema păţaniilor unui grup de ofiţeri beţi, din acele vremuri. Stanislavski îl ascultă puţin distrat, frământând în mintea lui ceva. În cele din urmă, spuse:

— Ei, toate acestea sunt nimicuri, nişte jocuri de copii. Parcă aşa-s ofiţerii? Nişte domnişoare de pension? Ia, închipuieşte-ţi societatea acestor oameni…

Şi Stanislavski începu să ne povestească atâtea, încât am rămas toţi cu gurile căscate de mirare şi surpriză. Cu greu ne puteam stăpâni hohotele de râs, ascultând povestirile lui Stanislavski, care era într-o vervă deosebită. Imagine cu imagine, Constantin Sergheevici ne schiţa din ce în ce mai pitoresc beţia gălăgioasă ofiţerilor, deplorabila lor purtare la iarmaroc şi îndeosebi năzdrăveniile locotenentului Guvşinicov, care-l impresionase atât pe Nozdrev. Era cât pe ce să ne tăvălim pe jos

Această scenă a fost, până la urmă, foarte mul scurtată. (N. aut.)

ele atâta râs, fiindcă pentru noi era de neînţeles cum se puteau ivi în mintea unui om atât de sobru şi raţional ca Stanislavseb. i, astfel de imagini. Iată ce dădea deosebită vervă povestirilor sale.

După ce ne-am liniştit puţin, am început să repetăm scena, monologul interpretat de Livanov înfăţişându-se de data aceasta cu totul altfel. Ochii îi ardeau, scoţând parcă flăcări. În faţa ochilor lui Livanov, se perindau imaginile aduse la viaţă de Stanislavsphi, pe care interpretul le simţea atât de viu. El folosea în rolul lui Nozdrev bogatele resur, se ale temperamentului său, căutând să-i redea lui Cicicov, în culorile cele mai variate, amintirile sale de neuitat de la cheful cu ofiţerii, iar când a pomenit de locotenentul Ouvşinicov i-a răsărit în imaginaţie portretul abia zugnăvit de către Stanislavski. După ce a izbutit să.ro,

stească cuvântul „locotenent”, la cuvântul „Cuvşinicov” a izbucnit într-un râs cu hohote şi n-a putut să se oprească decât după ce a râs zdravăn. Era un râs viu, natural, contagios, râsul lui Nozdrev şi ne-a cuprins pe toţi. Iată, aşadar, pe Gogol.

În totul, repetiţia a continuat într-o atmosferă de voie bună şi de veselie. Constantin Sergheevici era bine dispus, fapt la care a contribuit în mare măsură şi B.N. Livanov, cu spiritele şi glumele sale. El îşi întovărăşea totdeauna cu veselie şi glume munca… \şa s-a întâmplat şi acum. După încheierea, plină de succes a repetiţiei, Constantin Sergheevici i s-a adresat cu următoarele cuvinte:

— Ei, prietene, acum e într-adevăr admirabil… ai realizat o adevărată capodoperă…

— Ei, da!

— Aşa-i! – răspunse Livanov.

— A doua oară, însă, n-am să mai pot juca aşa…

— Nu, în niciun, ca.

— Tocmai asta e. Dumneavoastră spuneţi: „capodoperă”, dar care-i rostul ei? Dacă aş fi să zicem – pictor, aş vinde tabloul imediat, dar la noi actorii toate astea zboară-n vânt.

Constantin Sergheevici a râs mult şi sânger. Despărţiiidu-se de Livanov, îl linişti, asigurându-l că arta noastră îşi are avantajele ei, însă Livanov continuă să glumească, dând deznădăjduit din mâini şi reflectând cu amărăciune la capodopera care s-a irosit în zadar.

SCENA „LA PLIUŞGHIN”.

Odată, la una din repetiţiile piesei „Suflete Moarte”, în cabinetul de lucru al lui Stanislavski, situat în stradela Leontievschi, veni vorba despre noile curente în arta teatrală. Constantin Sergheevicb care pe atunci încetase să mai frecventeze spectacolele, asexdta cu mare interes relatările noastre asupra unor spectacole prezentate la Moscova. Îi povesteam d (spre trucurile foriiialiste ale

regizorilor, foarte preţuite de către unele gru [) un teatrale, la modă pe atunci, şi socotite de aceste grupuri drept expreăia artgi de avangardă, chemată să înlocuiască academismul învechit al Teatrului Academic de Artă.

— Trebuie să vă păstraţi, faţă de aceste curente, liniştea şi stăpânirea de sine – spuse Constantin Sergheevici.

— Trebuie să continuaţi a vă adânci arta şi tehnica voastră. În artă, exisU căutări şi direcţii false, care par, o clijm, că aduc un cuvânt nou şi care pot ameninţa bazele înaltei arte realiste, dar fără să le}) oiată distruge. Formalisurul este un fenomen trecător, tre' – buc să aveţi răbdanţ până va trwc, dar nu îaşuâpta, şi cu braţele încrucişatfi, ci munciţi! Cineva trebuie să îngrijească şi să păstreze mlădiţele unei arte cu adevărat superioară, înăbuşilă acum de buruieni. Fiţi liniştiţi, le va veni timpul creşterii şi înfloririi îmbelşugate. Buruienile vor fi smulse, dar trebuie să păstrăm mlădiţele. Această grea sarcină ne revine nouă. Este obligaţia noastră sacră, datoria noastră faţă de artă.

Cuvintele lui răsunau ferme şi pline de vigoare; în privirea lui Constantin Sergheevici strălucea lumina convingerii. Ascultând, însă, discuţia cu privire la montarea tragediei „Hamlet" a lui Shakespeare, la unul din teatrele Moscovei, cu care prilej figura minunată a eroului gânditor a fost interpretată burlesc, iar poeticxx Ofelia a fost transformată de viziunea regizorului într-o femeii depravată, Stanislavski lăsă capul în jos, şi, oftând din greu, adăugă trist;

— Acolo a pierit arta!

Şi, plin de energie, trecu de îndată la lucru. În ziua aceea, a fost extrem de sâcâitor cu noi, având pretenţii care cu greu puteau fi îndeplinite, scoţând necruţător în evidenţă orice greşeală sau manifestare de prost gust. Câteodată, Stanislavski devenea despotic şi nedrept. Noi

plăteam pentru acei ce-şi bătuseră joc de geniul lui Shakespeare.

Admirabilul capitol despre Pliuşcliin, din poemul „Suflete moarte” al lui Gogul, era redat întrucâtva anemic în dramatizare. Îl vedeam pe Pliuşcliin în odaia lui. Apare Cicicov care, confundându-l cu o bă U mă chelăriţă intră în vorbă cu dânsul. Cicicov, dându-şi apoi seama de confuzie, îşi ascunde adevăratele intenţii şi, sub pretextul unui act de binefacere faţă de un om bătrân şi nefericit, obţine, din partea lui Pliuşcliin, acordul pentru vânzarea sufletelor moarte. Odată rezultatul dobândit, Cicicov părăseşte moşia avarului. Rolul lui Pliuşcliin era interpretat de talentatul actor L.M. Leonidov, care avea toate calităţile pentru a întruchipa acest personaj al lui Gogol. Atât vârsta acestui om interesant, cât şi întreaga sa personalitate, privirea lui cercetătoare şi bănuitoare, glasul puternic cu inflexiuni de tenor, care câteodată putea să pară de „babă”, permanenta-i înclinaljie către atitudinile patetice – toate acestea întăreau părerea că rolul lui Pliuşcliin se află în mâini bune şi că teatrul va izbuti să înfăţişeze tragismul zguduitor al nu-i om măcinat de o patimă nimicitoare, pe vremuri personaj influent, mare gospodar şi admirabil pap de familie, adică figura moşierului rus Pliuşcliin. Dar cum pot fi exprimate pe scenă trăsăturile, atât de complexe, ale acestui caracter, ale acestui erou, înfăţişat cu atâta căldură, migală şi bogăţie de nuanţe în poemul lui Gogol? Minunatele descrieri şi digresiuni literare ale lui Gogol nu-şi pot afla locul în teatru. În dramatizare, episodul cu Pliuşcliin se reducea numai la o discuţie de afaceri bu privire la vânzarea sufletelor moarte şi atâta tot.

Apest fapt îl exaspera pe Leonidov. El simţea că, în astfel de împrejurări, nu exista un „teren” prielnic pentru avântul temperamentului său şi pentru desfăşurarea resurselor sale actoriceşti. Leonidov avea mare stimă pentru Stanislavski. Orice repetiţie pu Constantin

Sergheevici reprezenta pentru dânsul un eveniment plin de emoţie. Şi cum nu voia să se prezinte insuficient pregătit la primele repetiţii cu Stanislavski, studia neobosit rolul încredinţat, arătându-se neîndurător faţă de el şi de mine, partenerul său de joc. Rolul nu-mi reuşea şi Leonidov se străduia din răsputeri să-mi vină în ajutor, dându-şi perfect seama că un Cicicov, lamentabil interpretat, ar compromite incontestabil şi rolul jucat de dânsul.

Simţeam că scena nu se încheagă. E drept, Leonidov avea uneori accente valabile şi câteva fragmente din tabloul cu avarul Pliuşchin le interpreta cu multă convingere. Totuşi, cu except, ia acestor momente izolate, scena se prezenta în ansamblu monotonă şi nu trezea atenţia spectatorilor. Mă refer fireşte, la numărul restrâns de spectatori ce asistau întotdeauna la repetiţii, şi, dacă noi nu reuşeam să-i interesăm pe aceşti spectatori

„Ai noştri”, la ce ne mai puteam aştepta de la spectatorii necunoscuţi, care vor umple sala în ziua reprezentaţiei? Dar aceasta era o chestiune de viitor îndepărtat. Cea mai apropiată şi mai însemnată etapă de străbătut era prezentarea muncii noastre în faţa lui G.S. Stanislavski.

Dacă nu mă înşel, niciodată nu l-am văzut pe Stanislavski atât de concentrat la o repetiţie, ca în ziua când i-am prezentat, pentru prima oară. În cabinetul său, scena cu Pliuşchin. De data aceasta, întreaga-i atenţie nu era îndreptată asupra mea, ci doar asupra lui Leonidov.

Jucam slab, simţind toată neputinţa mea, însă Constantin Sergheevici mă ignora complet, de parcă nici nu existam pentru dânsul. El urmărea numai jocul lui Leonidov, fără să-l slăbească din ochi, de teamă să nu scape cel mai mic gest al sale trăda, deseori, dezaprobarea faţă de noi.

Ilefiotiţia s-a terminat într-o tăcere prelungită şi

apăsătoare. Scoţându-şi *pince-nez-ul* de pe nas, şi privind ţintă un punct imaginar. Constantin Sergheevici îşi căuta cuvintele pentru un trist diagnostic. Leonidov, palid, cu ochii în jos, aştepta. Eu, deznădăjduit, făceam pe calmul şi nepăsătorul. Regizorii şi asistenţii se pregăteau să noteze observaţiile.

— Hm!... Hm!... Foarte bine... Dumneata, Leonid Mironovici, ai avut multe lucruri bune... – (o pauză lungă) – Dar, toate astea nu sunt închegate, sunt vagi... toate astea sunt „în genere". Lipstişte desenul şi de aceea culorile bune ale dumitale nu ies în eviden /i. Tabloul acesta nu are nici început, nici dezvoltare, nici punct culminant şi nici sfârşit. Pliuşchin este un om zgârcit – caută să afli în ce este el bun, nu bun, ci darnic, risipitor şi chefliu şi fă din ele elementul de rezistenţă al rolului. Atunci avariţia dumitale va ieşi în relief şi cât de expresive vor răsuna cuvintele finale ale lui Pliuşchin: „Nu, îi voi, lăsa lui Cicicov ceasul prin testament, ca să mă pomenească după moarte". Cum poţi exterioriza zgurcenia dumitale? Numai folosind întâmplările, prin care treci şi cărora nu le-ai acordat interesul cuvenit. Te-ai cufundai în lumea dumitale interioară şi de-a lungul întregii scene te-ai ferit să exprimi simţămintele avaruluW ceea ce nu-i just. Porneşte de la ceea ce s-a întâmplat în ziua aceea. Joacă până la capăt şi amănunţit fiecare scenă. Numai această, cate te va duce la înfăţişarea caracterului său.

Să vedem ce s-a întâmplat. Pliuşcliln s-a întors acasă, adu când ca de-obicei, un coş cu zdrenie şi vechituri, ce vor îngroşa grămada ce zace pe podeaua camerei. Pentru Pliuşcliln, însă, toate acestea nu sunt boarfe sau gunoaie „ci o colecţie preţioasă, obiecte rare de anticariat.

El lipsise îndelung şi lăsase casa singură, lui timp ce, după părerea lui, mişunau în jur numai bandiţi. Şi cât de greu îi venise să se strecoare până acasă cu coşul de comori, temându-se să nu fie jefuit! Intrând în odaiev el

îmbrăţişă cu o privire neliniştită întreaga încăpere, spre a se convinge dacă în lipsa lui nu a fost cumva jefuit. Oarecum liniştit, Pliuşchin se aşază lângă grămada de boarfe, alegându-le pe rând şi numărându-şi exemplarele din colecţie. În această clipă, se ridică cortina şi înwipe scena dumitale.

Aşa începejie acţiunea. Spectatoirul vede pentru întâia oară pe Pliuşchin, odaia lui, şi aici totul esteintei esant.

Nu ai de ce să te grăbeşti. Poţi juca o scenă mare: „Pliuşchin îşi cercetează comorile”. Poţi juca situaţia aceasta? Numai abit?

Simţi ce material straşnic înseamnă toate, acestea pentru posibilităţile unui actor? Interpretând scena în toate amărmn iele ei, vei ţine încordată atenţia spectatorilor, fără a rosti un singur cuvânt. Dar dumneata treci cu vederea tocmai această posibilitate. O ignorezi, grăbindu-te să ajungi la dialogul cu Cicicov.

Ţi se pare că acolo e salvarea dumitale? Te înşeli! înainte ca Cicicov să fi rostit cea dintâi frază, Pliuşchin are, în această scenă, momente puternice, atâtea prilejuri de emoţie! Şi toate acestea ne interesează foarte mult pe noi, spectatorii. Vedem un bătrân (îare aduce cu o babă şi care scormoneşte într-o grămadă de lucruri fără valoare, cercetând cu interes şi dragoste orice obiect descoperii, o potcoavă sau o bucată de talpă veche. Stă cufundat în această îndeletnicire şi nu observă cum uşa se deschide încet şi cum pe nesimţite îşi face apariţia în Cameră Cicicov, care-l fixează cu atenţie, vrând să ghicească dacă are în faţa lui o bahă sau un moşneag. Simţind privirea aţintită asupra lui, Pliuşchin se întoarce spre Cicicov şi privirile lor se încrucişează. Ce înseamnă aceasta pentru Pliuşchin? E lucrul de care se teme cel mai mult, coşmarul lui de totdeauna; un bandit! Se întreabă ce fel de bandit dă târcoale comorilor sale! Fără doar şi poate, el crede că e un bandit de pe alte meleaguri, mare meşter în jafuri şi

oanoruri., nu dintre aceia cart; s-au pripăşit prin apropierea moşiei sale şi pe care-i cunoaşte pe toţi…

Ce să facă? După primele, clipe de buimăcire, Pliuşchin imagijează o serie întreagă de măsuri salvatoare, ascunzându-şi însă cu grijă temerile sate faţă de presupusul bandit, O entruca să-l îl işele şi să poată fugi din cameră, strigând după ajutor.

În aceste împrejurări, lui Giicicov îi vine foarte greu să înfiripe o conversaţie şi această neînţelegere reciprocă, aceste gânduri diametral opuse, ale lui Cicicov şi Pliuşcliin (unul să înceapă o dispuţie, celălalt – s-o zbugbească din odaie) reprezintă, de asemeni, un moment-s (; ei if (; deosebit de interesant.

În sfârşit, s-au rostit primele cuvinte, situaţia s-a lămurit întrucâtva şi începe, dialogul. Dar dumneata începi direct cu dialogul, omiţând) arlea cea mai interesantă, momentul orientării, momentul când personajele se acomodează atent unele cu altele, în viaţă, nu veţi scăpa niciodată un asemenea moment şi nu, ştiu de ce astfel de lucruri vă şi capă întotdeauna pe scenă. Te asigur că toate acestea sunt extrem de importante. Ele conving, în cea mai mare măsură, pe spectator, şi conduc pe actor pe drumul adevărului şi al încrederii în jocul său, ceea ce este lucrul cel mai de seamă.

După înjirejurări, momentele de orientare pot fi uneori scurte, abia (ierceptibile, alteori, îndelungate. Ger, cetarea, cântărirea reciprocă, nu încetează, neaiiărat, odabl cu începerea discuţiei. Primele fraze sunt încă şovăielnice, deoarece interlocutorii nu s-au cunoscut îndeajuns. Ei continuă tatonările pentru a avea flecari întâietate asupra celuillalt. Şi aceasta este şi mai adevărat, când ne referim la o fiinţă atât de hăiiuitonr „cum este Pliuşchin. Înainte ca să bănuiască cine e Cicicov şi să vadă în el un fel de sol al cerului, venit să-l răsplătească pentru marea sa bunătate şi smerenie, Pliuşchin îl ia când drept

un bandit când drept un moşier oare cere ospitalitate şi o masă bună, când drept un husar ruinat, căutând bani cu împrumut, şi altele. Aici au loc tot timpul încercări de orientare, de acomodare, pe urmă de reorientare şi de reacomodare la noile împrejurări ivite.

Aceasta formează un fel de introducere, prima parte a scenei; „Pliuşchin supune unei identificări pe Cicicov”. Deocamdată atât. Uită restul şi fă numai asta, cu toată atenţia, înregistrându-ţi impresiile.

Urmează partea a doua: Pliuşchin a înţeles, în cele din urmă, că are în faţa sa un binefăcător. Cum să-i mulţumească, cum să-l câştige, p pentru ca şi pe viitor să-i reverse asupra lui harul binefacerilor? Acum, Pliuşchin aranjează „ospăţul”: porunceşte să se pună samovarul şi să se aducă pesmeţii, făcuţi din cozonacul dăruit de o rudă cu trei ani în urmă. Iată-l devenind moşierul putred de bogat, din cale afară de primitor şi care oferă un ospăţ nemaivăzut. Interpretează-l acum pe Pliuşchin, ca pe un om ce-şi cheltuieşte cu nepăsare averea şi uită pu totul zgârcenia lui, având un singur ţel; cum să-l ospăteze cât mai copios pe binefăcătorul lui, cum să-l uimească prin dărnicia sa şi, în acelaşi timp, să accelereze formalităţilie pentru vânzarea sufletelor moarte!

În cadrul părţii a doua a acestei scene intervin două momente dificile, gata să compromită încheierea afacerii. Primul; imposibilitatea lui Pliuşchin de a se deplasa la oraş, şi al doilea: irosirea unui petep de hârtie albă.

Aceste momente sunt foarte grave, nu le poţi omite: joacă-le integral. Faptul că păgubeşte un jmdec de hârtie curată înseamnă un mare eveniment pentru Pliuşchin. Esenţialul constă numai în a şti să cauţi cu adevărat hârtiaj. Numai astfel vei putea reda toată profunzimea emoţiei dumitale. Este necesară o mare concentrare, o atenţie autentică. Într-un cuvânt, nu este de ajuns să fii emoţionat, ci trebuie să acţionezi).

În sfârşit, obstacolele au fost înlăturate şi afacerea s-a încheiat: binefăcătorul cel fără pereche – Pavel Ivanovici Cicicov – a cumpărat nu numai suflete moarte, ci şi fugari.

Începe partea treia a scenei: cum să-l petreci până la uşă, în mod demn, pe acest om e. xeepţional, care a făcut atâta bine în jurul lui şi care, pe deasupra, a renunţat la trataţie.

S-ar putea dezvolta o scenă întreagă numai din acţiunea aceasta: „Pliuşchin îl petrece pe Cipicov până la uşă”. Gândeşte-te numai la un singur lucru: cum să-ţi exprimi dragostea, diferenia şi recunoştinţa dumitale fală de oaspete. Uită-i cu desăvârşire pe Pliuşchin cel bănuitor, ursuz şi care urăşte oamenii. Nu. Acum el este extrem de amabil şi afectuos cu oamenii. Interpretează-l ea şi cum l-ai juca pe Afauasi Ivanovici din „Moşierii din vremea veche”.

Şi iată-ne la partea finală a scenei: Pliuşchin rămâne singur. În primele clipe, mai dăinuieşte încă într-însul teama de a nu-şi fi arătat toată atenţia cuvenită faţă de scumpul său oaspete şi i se pare că nu şi-a exprimat îndeajuns recunoştinţa. Aleargă ba la fereastră, unde-l vede pe Cicicov urcându-se în trăsură, ba la grămada de vechituri, ba la masa de scris, stăpânit de dorinţa de a face ceva. În cele din urmă, sentimentele înalte, nobile, biruesc: hotărârea este luată, şi răscolind neliniştit sertarele pline de praf ale mesei de scris, Pliuşchin rosteşte: „Şi dacă i-aş dărui un ceasornic?” A găsit ceasornicul… E om tânăr, are nevoie de un ceas de buzunar, ea să placă logodnicei sale…” etc. Iată. a suflat praful de pe ceas, l-a cericetat cu atenţic, fuge înspre uşă spre a-l înmâna oaspeudui, înainte de plecare, dar, deodată, se opreşte la jumătatea drumului. Aici ponte avea loc ceea ce se numeşte o „pauză în spectacol”. Omul, care cu câteva clipe înainte ardea de dorul de a oferi un dar, se îngrozeşte la gândul acestei risipe de neiertat, pe care era s-o săvârşească şi care-l

putea ruina. Gândul nu i-a venit dintr-odată. Etapele naşterii şi dezvoltării lui trebuie ex [) rimate prin pauze. Când a înţeles toiul, în faţa lui se naşte preocuparea: să ascundă icât mai bine giuvaierul, gata să dispară din casă. Şi până nu se convinge că ceasul e ascuns la loc sigur, el nu se linişteşte, schimbând de câteva ori locul ascunzătorii.

În sfârşit, ceasul este ascuns într-un loc sigur... Dar cum rămâne cu binefăcătorul său? Nu-i nimip: „O să-i las ceasornicul j) rin testament, ca să mă pomenească după moartea mea”.

Şi Pliuşebin devine iarăşi Pliuşchin. Se uită din nou cu nelinişte la avutul său: oare nu cumva i-o fi şterpelit ceva musafirul cel neaşteptat?

Apoi, cortina cade.

Fiecare din aceste episoade trebuie interpretate veridic, cu înlănţuire logică, fiecare pregătind pe cel următor şi toate unindu-se într-o linie neîntreruptă, care să reprezinte creşterea acţiunii.

Jjasă personagiul în pace, nu te preocupa de sentimentele lui. Ai >O serie de episoade diverse sub raportul conţinutului lor sufletesc. Nu trebuie să pictezi totul într-o singură nuanţă, mohorâtă de zgârcenie. Dimpotrivă, aici sunt prezente şi bunătatea. şi dărnicia, şi bucuria, iar în concordanţă pu acestea, şi acţiunile lui sunt diferite. În cadrul alternării neaşteptate a acţiunilor, adesea cu totul contradictorii, se va evidenţia tocmai pofta de câştig a bătrânului avar... Dezvoltă-le, desăvârşind fiecare moment al scenei; ridică fiecare moment la însemnătatea unui eveniment. Stabileşte-ţi mai întâi schema comportării fizice, în cuprinsul fiecărui ep sod, şi apoi reuneşte-le într-un tot unitar. Este metoda cea mai sigură pentru a ajunge la exprimarea scenică a ideilor lui Gogol, ce stau la temelia personajului Pliuşchin.

— Dar linia mea de conduită, Constantin Sergheevici,

cum trebuie să fie? – îl întrebai eu.

— Dumneata te (! bue să ştii să te adaptezi, în toate împrejurările, la caracterul partenerului duniitale.

Pliuşchin constituie un caz greu pentru dumneata, trebuie să-l înţelegi şi să-i) laci. Cum? l-une-te în locul lui şi gândeşte-te ce-i lipseşte. Toţi îl socâotesc zgârcit, în timp ce dumneata îi j) relueşti bunătatea, spiritul lui gospodăresc, într-un fel în care trebuie să-l faci să i-o creadă, iată-l., povestindu-ţi despre vecinul lui, căpitanul: „Îmi spune că sunt rudă cu dânsul, mă strigă; unebiubi, unebiuşorule, îmi sărută mâna, dar eu îi sunt unchi, cum îmi este el bunic”. Vezi, nu-i crede pe căpitan, deşi acela îi sărută mâna. Aşadar, fii faţă de dânsul cât se poate de îndemânatic.

Arată-te sincer, interesat de toate grijile lui Pliuşchin, înţelege-i-le, conipătimeşte-l, devenind dumneata însuţi Pliuşchin, în momentul respectiv.

E poate mai bine pentru dumneata să nu repeţi, un timp oarecare, rolul lui Cicicov, ci rolurile celorlalţi moşieri cu care acesta vine în legătură. Fără îndoială, asta îţi va folosi.

Ga al doilea interpret al rolului lui Pliuşchin fusese indicat artistul B.I. Petetier, care trecuse în rândurile Teatrului

Academic de Artă, venind, ca şi mine, de la Teatrul de Comedie din Moscova (fostul Corş). Era un artist tânăr, care juca foarte bine rolurile de compoziţie. Gând se puse chestiunea unei dublări a lui Leonidov, în rolul lui Pliuşchin, alegerea căzu asupra lui. Constantin Sergheevici avea, astfel, prilejul să cunoască un nou artist în activitatea sa practică;

După ce Petcher a repetat câtva timp cu regizorii spectacolului – E.S. Teleşova şi V.G. Sahnovschi – s-a fixat ziua repetiţiei cu Stanislavlii. Petcher a fost chemat cu o oră sau două înaintea mea şi ştiu, chiar din gura lui, ce s-a

întâmplat în lipsa mea.

Exact la ora stabilită, Petcher a intrat pe portiţa micii curii, unde la o masă, sub umbrela mare de pânză, şedea Stanislavski. Lângă el, se aşezaseră regizorii Teleşova şi Sahnovschi. Ceva mai departe, se aflau pictorul Simov şi regizorul turc Muşchin-Bey, venit la Moscova pentru un festival teatral şi care, interesat de problemele tehnicii regizorale – ceruse lui Stanislavski încuviinţarea să asiste la repetiţie.

Pliu de amabilitate, Stanislavski îl salută pe Petcher şi-l ret omaiidă pictorului Simov şi lui Muşchin-Bey.

Peste (îâtva timp, Constantin Sergheevici se adresă regizorului cu rugămintea d (iar se povesti cum au decurs repetiţiile, c. c-a reuşit şi ce nu. După o serie de răspunsuri satisfăcătoare, Stanislavski întrebă:

— Şi ce facem cu vârsta? Pliuşchin are un mai puţin de şapb zeci de ani. Este (J problemă nespus de grea.

Regizorii au căutat să-l liniştească şi în această privinţă.

— Boris Iacovlevici este măiestru în machiaj, răspunseră ei. A interpretat numeroase roluri de bătrâni şi este obişnuit.

— Hm!... Hm!... Tare mi-e frică să nu „joace” numai pe „bătrânul”. Priviţi ce băiat tânăr interpretează roluri de bătrâni! Ar fi]) rea puţin şi neinteresant pentru personajul lui (logol numai întruchiparea unei clasice avariţii. Să încercăm. Începeţi cu orice pasagiu din scenă. Vasili Grigorlevici, suflă-mi textul! Eu voi ţine locul lui Cicicov. Să începem, deci!

Folosind toate posibilităţile sale şi o experienţă verificată, Boris Iacovlevici Petcher căută să înfăţişeze o dărâmătură de bătrân avar.

Dându-i replicile. Constantin Sergheevici îl urmărea cu atenţie, apoi se opri şi-l întrebă:

— Cu cine stai de vorbă? Cine se află în faţa

duinitale?

— Constantin Sergheevici Stanislavski…

— Nu este adevărat, ai înaintea duinitale un bandit.

— Cum adică?

— Ei vezi. În această clipă mă priveşti mai atent, decât atunci când interpretai scena. Exact ca înviată. De vreme ce sunt un bandit cunoscut, cum mă vei privi în timpul discuţiei? Pur şi simplu ca pe un bandit! Caută să-mi ghiceşti intenţiile, defineşte-ll. Poate să ascund sub haină un cuţit. Adu-ţi aminte, unde se află ascunân curtea duinitale obiectul pentru care te temi cel mai mult. Nu juca nimic, oi raţionează numai pentru dumneata însuti. Dumneata încerci mereu să joci ceva. Încă nu poli juca nimic. Adună-ţi gândurile, mai întâi.

În acest moment. Constantin Sergheevici făcu gestul de a lua un toc de pe masă, ca să noteze ceva. Însă Petelier, luându-i înainte, apucă tocul cu o mişcare rapidă şi-l puse deoparte.

— F-parte bine. Încearcă acum să ghiceşti, m (îontinuare, ce vreau să fap. Urmăreşte-mă! Nu juca. Mărgineşte-te numai să mă urmăreşti. Iar joci!… Hai să ne plimbăm prin curte. Nu sunt decât un vecin şi asta e gospodăria duinitale. Descrie-mi amănunjit cum stau treburile aici. Ce e cu magazia asta? – întrebă Stanislavski cu seriozitate, arătând sjirc o clădire.

Petcher răsininso ţirin fraze generale, cu care Constantin Sergheevici nu fu inutliimit. Continuă cu întrebările asupra fiecărui amănunt…

În acel moment, intră în curte o căruia încărcată. Numaidecât, Constantin Sergheevici se îndrejilă într-acolo, întreliind ce s-a adus şi pentru ce.

Petcher dădea explicaţii. Stanislavski îl asculta cu ateulle, rejieta întrebările şi nu-l lăsa până când nu primea un răspuns potrivit. În chipul acesta, plimbându-se prin curte, amândoi îşi continuau foarte serios jocul. După

aceea, aşezându-se la masă, au continuat discuţia despre recoltă, seceriş, ţărani, etc.

În toiul acestor discuţii, sosii şi eu la repetiţie. Văzându-l pe Constantin Sergheevici cufundat într-o conversaţie serioasă cu Petcher, nici prin gând nu-mi trecea că ei repetă. mă oprisem la oarecare dejiărtare, aşteptând un prilej favorabil pentru a-i da bună ziua.

Constantin Sergheevici îmi aruncă în treacăt o privire, şoptind ceva lui Petcher.

— Uite cine a venit, fii cu ochii în patru, nu-l lăsa să se apropie, este un bandit.

Înţelegând cum stau lucrurile, am intrat în joc şi eu.

Lăsându-ne să continuăm noi, Constantin Sergheevici renunţă la rolul de moşier, redevenind regizor şi începu să Jio urmărească.

M-am îndreptat spre Petcher, care sări repede de pe scaun şi fugi:

— Itm Hm!... „Ai jucat”, Horis Iacovlevici. Trebuie să te dai înapoi cu câţiva paşi mici, şi atâta tot... Apropie-te din nou, Vasili Osipovici, Hm!... Iar joci! Procedând astfel, Cicicov îşi va da imediat seama că te temi de dânsul, pe când dumneata nu trebuie să faci nimiti a. altceva decât să te pui în siguranţă. Am intrat trejttat în vorbă cu Petcher, folosind, la început, un’ te, xl improvizat de noi, apoi textul dramaturgului. Ori de câte ori conversaţia noastră lua un ton teatral, ori de câte ori încetam de a fi naturali, Stanislavski ne întrerupea şi din nou în adică ea pe drumul cel bun.

— Nimic; nu trebuie „jucat”. Ascultă-l atent pe Cicicov şi observă încotro îndreaptă el discuţia. Acum, am nevoie numai de atenţia dumitale... încearcă să ghiceşti pentru ce a venit la dumneata în vizită musafirul nepoftit. Invită-l să ia loc... Nu, aşa nu se poate: o să te înjunghie cu cuţitul... Nici aşa nu-i bine... Vezi cum o mai comod... şi mai puţin pe riilutos.

Pas cu pas, Stanislavski scoteai din actor tot ce era viu într-înşid, înlăturând tot ce era artificied şi profesional, tot ce era rutină teatrală. Lui Petcher îi dispărură repede „tonuleţul” acela bătrânesc şi maniera obişnuită de a juca. Căpătase o falâ mobilă, o privire cercetătoare şi neîncrezătoare. Probabil, acelaşi proces se petrecea şi în mine, amândoi simţindu-ne legaţi prin firele nevăzute ale unui interes reciproc.

Începui să-i arăt eu prudenţă propunerile mele. Pliuşchin mă asculta încercând să pătrundă în miezur lucrurilor. N (; simţeam bine. Spectatorii noştri urmăreau cu interes desfăşurarea dialogului dintre noi.

Veni apoi momentul când Petcher-Pliuşchin a înţeles pe deţilin însemnătatea binelui ce i se făcea. Faţa i se lumină, atunci când Cicicov rosti cuvintele: „Din consideraţie pentru dumneavioastră, iau asupra mea taxele actului de vânzare!” mă privi îndelung, în tăcere, plin de uimire, cu faţa parcă luminată.

Spectatorii aşteptau interesaţi urmarea. Pe faţa lui Petcher, se observă un tremur convulsiv. Constantin Sergheevici care până atunci tăcuse, spre a nu întrerupe scena ce apucase un drum bun, îi suflă prevenitor:

— Foloseşte mimica feţei cât pofteşti. Acum, ai motiv. Zbârceşte-ţi faţa cât poţi, scoate limba cât mai mult… mai mult… fără nicio teamă… aşa!…

Stanislavski se îneca de râs pe când vorbea, iar cei din jur râdeau cu toţii. Constantin Sergheevici, încheie repetiţia astfel:

— Ce să vă spun… e foarte bine… Vă daţi acum seama cu câtă băgare de seamă trebuie să dibuiţi rol, ul? Trebuie să ţeseţi nişte fire subţiri de păianjen; să le ţeseţi foarte precaut, ferindu-vă la început de a vă lăsa prinşi în păienjenişul acela subţire, ce se va întări şi împleti singur într-un otgon solid., cu neputinţă de rupt. Lucraţi mai departe în acest fel, fără a forţa nimic, pornind de la cele

mai simple şi organice acţiuni din viaţă; lăsaţi, deocamdată, laoparle personajul ce-l interpretaţi. În cuprinsul rolului, j) personajul va apărea în mod necesar, ca urmare fireaşcă a unei comportări juste, în situaţiile date. Din exemplificar (a de adineauri, aţi observat că ne putem croi cu prudenţă o cărare, trecând de la un crâmpei de adevăr la altul, controlându-ne şi valori făcându-ne fantezia, în sensul unei atitudini scenice luminoase şi expresive. Lucraţi aşa mai d („parte. Aţi înţi, des ce aveţi de făcut? – se adresă el regizorilor…

— Vpoi, duj) a un timp oarecare, veniţi din nou şi prezentaţi-mi scena.

Prins de alte probleme. Constantin Sergheevici nu a mai putut lua j) arte la o nouă repetiţie. Totuşi, am fost odată chemat de Stanislavski la telefon, cu care prilej în a întrebat cum evoluează repetiţiile lui Petcher. Discuţia telefonică a durat aproape două ore. Simţeai interesul deosebit ol lui Stani, sfavschi atât pentru rolul propriu-zis, cât şi pentru tânărul actor ce-l interpreta. Nu ştiam ce să-i răspund, dată fiind situaţia mea delicată. Dacă i-aş fi spus numai lucruri liniştitoare, Stanislavski ar fi refuzat să-mi dea crezare – şi ar fi început să mă încurce cu întrebări abile, asemeni unui judecător de instrucţie, iar dacă aş fi accentuat cusururile şi părţile nega tive ale interpretării, ar fi însemnat că-mi „în fund” colegul, îngrijorându-l inutil pe Stanislavski.

La întrebarea în legătură cu vârsta personajului, am căutat să-l liniştesc, exagerând:

— În privinţa asta, n-aveţi nicio grijă… Petcher face faţă admirabil acestei cerinţi. Te minunezi cât de bine reuşeşte să prezinte pe un om înaintat în vârstă şi pe deasupra bolnav.

— Hm!… Hm!… Ar fi îngrozitor dacă Pliuşchin ar arăta ca un om bolnav… Ce înseamnă bolnav? Un bolnav mintal? Nu-i deloc interesant. Ideea piesei este că

Pliuşchin este stăpânit de pasiunea de a agonisi cât mai mult. Aşa va fi şi Cicicov, la bătrâneţe. E drept, îi lipseşte elasticitatea articulaţiilor, nu poate să se ridice repede, să se aşeze repede, să umble repede, vede prost. Asta-i tot. În ceea ce priveşte restul, este complet normal şi sănătos.

— Mai chemall-ne odată. Constantin Sergheevici la dumneavoastră. Am vrea să vă prezentăm din nou scena.

— Aş vrea şi eu, dar n-am timp, am avutea treburi… Nu ştiu dacă voi putea. Te rog să mă chemi la telefon şi să-mi povesteşti ce se mai petrece pe la voi… Totuşi, parcă îmi ascunzi ceva… Hm!… Hm!… Te rog să bârfeşti altă dată mai sincer. Ei? Ne-am înţeles?

— Bine, Constantin Sergheevici.

— L-ai revedere.

SCENA „LA COROBOCICA”.

Câtă satisfacţie capeţi când, măcar [) pentru, câteva clipe, izbuteşti să pătrunzi în sfera artei adevărate, când simţi pe scenă viaţa în cele mai subtile manifestări ale ei! În faţa ta, se află partenerul tău, un om viu. Îl vezi ca ceva real şi îi ghiceşti cele mai ascunse gânduri, din e. xpri sta, chipului, din mişcarea pupilelor. Tu însuţi gândeşti cu adevărat. Îţi îngădui unele pauze, (pentru a putea reflecta asupra unei anumiU situaţii. Făcând abstracţie de spectatori, duci cu partenerul sau partenera ta o luptă continuă, pasionantă şi subtilă, mereu inedită, mereu alta la fiecare stK cracol.

Realizarea acestui lucru, dezbărarea actorului de zgura rutinei profesionale, apropierea lui de pragul creaţiei naturale, organice – apesta era seopul către care năzuiau toate preocupările lui Stanislavski. În vederea acestor ţeluri, Gonslantin Sergheevi, ci avea la îndemână un număr nesfârşit de procedee pedagogice, posedând la bază o profundă cunoaştere a naturii creaţiei actoriceşti, ca şi o vastă experienţă în studiul „bolilor” actoriceşti şi în vindecarea cărora constă tot secretul metodei sale.

Rolul moşieriţei Corobocica fusese încredinţat unei admirabile artiste, una din fondatoarele Teatrului Academic de Artă, M.P. Lilina, care în trejcut crease o serie de roluri strălucite. Maria Petrovna încerca acum posibilitatea de a interpreta un nou gen şi roiul Gorobocicăi era unul din primele ei roluri de bătrâne. Această înjirejurare constituia mai ales pricina greutăţilor ei în rolul Gorobocicăi. Înzestrată lui un real talent de comedie, care se exterioriza cu uşurinţă în rolurile de femei şi fete tinere şi fermecătoare, pregătinai rolului bă Trânei moşieresc, zugrăvită mai ales de pana lui Gogol, o nedumerise pu totul prin materialul neobişnuit cu care vimea pentru prima dată în contact. Iubiiţia ei obişnuită îi aimiţise. I-e deasupra, Maria Petrovna închidea orice portiţă inluiiiei, folosindu-se în jiregătirea rolului de nişte metode de lucru nepotrivite: o analiză pedantă şi distructivă, raţionamente inutile, un autocontrol excesiv, care îi anihilau până la urma darurile artistice cele mai de jireţ: intuiţia spontană, candoarea şi vioiciunea unui temtxu ament de un dinamism contagios. Cuvintele adresate lui Gonslanlin Sergheevici uneia din actriţele noastre i se potriveau de minune Mariei Petrovna:

„Pe scenă nu treime să înţelegi totul, ci numai o}) arte mică; a-ţi înţelege rolul până la saturaţie – constituie, câteodată, pentru actor o primejdie de moarte. Atunci, începi să faci pe deşleptul şi aşezi între tine şi partener balastul unor amănunte inutile”.

Pierzându-se în labirintul nesfârşit al unor închipuiri complicate şi inutile, biata Maria Petrovna se străduia din răsputeri să dea viaţă personajului lui Gogol, depărtându-se însă, cu fiecare reţ) fetiţie şi mai mult de ţelul urmărit. Se părea că Constantin Sergheevici, oare îi venise în ajutor, nu putea salva situaţia, în ciuda geniului, sau pedagogia în febra eşecurilor, Maria Petrovna devenise parcă refractară oricărei explicaţii şi repetiţiile ei cu

Constantin Sergheevici erau dotur simple reproduceri mecanice ale scenei lui Gogol, dintre Cicicov şi Gorobocica.

ATunci Stanislavski a comparat în mod spiritual „scena Cicicov la Corobocica” cu repararea unui mecanism complicat de ceasornic. Ceasornicarul (Cicicov), care-şi cunoaşte la perfecţie meseria, încearcă să pună în mişcare mecanismul, dar, când dă drumul pendulei, arcul din cauze necunoscute se destinde de fiecare dată cu zgomot şi totul trebuie reluat de la capăt. Meşter încercat, Cicicov, fără să-şi piardă cumpătul, pune din nou la loc, liniştit, piesele cele mai mărunte ale mecanismului şi strânge şuruburile până în momentul nefericit, când se produce o trosnitură şi ar; cul se lasă din nou, până la completa slăbire. Înarmându-se cu răbdare, Cicicov începe din nou lucrul şi asta de nenumărate ori, până când, în cele din urmă, scos din fire şi într-un acces de furie, azvârle cu toată puterea ceasornicul de podea. Deodată, ceasul începe să meargă. Capul acbdţei Corobocica „adăugă Stanislavski, este asemeni acestui Jiiecanism de ceasornic şi) problema lui Cicicov este să dea de rostul maşinăriei, să-i găsească cusurul şi să-i îndepărteze toate* defectele, care o stingheresc pe Corobocica să-l înţeleagă. Corobocica doreşte cu adevărat să vândă „suflete moarte” şi îi convine să le vândă, dor se teme să nu se j) acălească, acceptând un]) icl prea mie. Se teme să nu fie înşelată şi să piardă o ocazie unică de a se îmbogăţi. Di aceea, moşiereasa acordă prea () puţină atenţie vorbelor lui Cicicov, căutând să-i descoj) ere intenţiile, abil strecurate în tăcerile şi pauzelele, xtulni. De-a lungul întregii scene, o frământă un singur gând: să nu se dea de gol, să nu vândă prea ieftin. Deace (; a scopul ei este să ghicească toate intenţiile lui Cicicov. Corcthocica, este, fireşte, o netoată cu cap de lemn, cum a porecli i-o Cicicov. Însă această prostie ca atare a moşieresei nu poate fi direct exprimată de actor, în

spliimb va ieşi la iveală din încercările ei infructuoase, din atenţia ei lăuntrică, îndreptată şi) re rezolvarea unor complicaţii imaginare. Acestea vor reda cât se poate de expresiv prostia ei. În acest scop, actriţa are nevoie să dobândească o atenţie reală faţă de gesturile partenerului.

În ciuda străduinţelor ei, şi chiar a ajutorului dat de Stanislavski, M.P. Lilina nu azi) ulca să realizeze acest lucru atât de simplu.

— Priviţi – a spus odată Constantin Sergheevici – cât e de ciudat cum o actriţă remarcabilă, capabilă de realizări subtile, nu poate e. xecuta azi o acţiune scenică elementară.

Încă odată şi încă odată, Stanislavski se apropie de la – lina, căutând s-o scape de lanţurile unor metode de lucru contra indicate. Dar zadarnic. Artista, paralizată de nereuşita ei, nu putea înfăptui nicio acţiune liberă. Tot ce încerca purta urmele unei încordări extreme şi artificiale. În cele din urmă, Lilina a fost nevoită să renunţe vremelnic la interpretarea roiului, spre a nu împiedica realizarea speptacolului, continuându-şi însă munca de pregătire, fără a fi legată de vreun termen. Rolul moşieresei a fost încredinţat actriţei Zueva, care l-a şi jucat la premieră.

După un timp oarecare, după ce se dăduseră câteva reprezentaţii la Teatrul Academic de Artă cu „Suflete moarteţ”, am fost invitat la Constantin Sergheevici, în cabinetul său de lucru din stradela Leontievschi, spre a repeta cu Lilina scena din casa moşieresei Gorobocica. Mă du (; cam, cum s-ar spune, cu inima uşoară. Socoteam rolul meu pus la punct, de vreme ce îl şi jucasem de câteva ori. Îmi închipuiam că nu voi avea altceva de făcut decât să dau Lilinei repli (îele, ca jairumer, şi să asist numai la indicaţiile, totdeauna interesaţite şi instructive, pe care i le va da Stanislavski. Dar nu a fost aşa. El nu dădu nicio atenţie primelor replici ale Lilinei, şi, năpustându-se» pe neaşteptate asupra mea. Înainte ca să fi rostit câteva fraze

închegate, mă opri cu un strigăt, care-mi-s) ulberă toate iluziile că rejxitiţia va fi pentru mine o plăcuta trectâre de timp.

— Ce faci?

— Mă scutur de ploaie.

— Gestul dumitale nici nu seamănă, nici nu răsare! S» apoi, cum vine asta? Te scuturi în mijlocul e, amer Ci, lângă masă? Nu li se pare o lipsă de politeljiaţă de gazdă?

— Dar ea nici n-a observat-o încă…

— Nu prea cred. Cum să n-o vezi? Din locul ăsta (! ste cu neputinţă să n-o vezi.

— Aşa s-a hotărât la punerea în scenă a tabloului ăsta. În camera dumneavoastră, fireşte că…

— Pe mine nu mă interesează indicaţiunile direc nu de scenă, ci logica lucrurilor. Dumneata intri în cameră cu hainele ude de ploaie. Ce faci, în această situaţie spepială, în coriuiţiite de aici? E îngrozitor!… Ce faci?

— Eu… vreau…

— Nu te cred deloc…

Rezolvând, cu chiu cu vai, începutul scenei, am trecut h» dialog.

— Iei un ceai, tătucule?

— N-ar fi o idee rea, măicuţă.

— E groaznic! Ce tot bombăniţi acolo? Nu mai înţeleg nimic.

— N-ar fi o idee rea, măicuţă.

— Continuaţi.

— Ce obişnuieşti la ceai, tătucule? Ia sticla de lângă dumneata şi toarnă-ţi nişte rachiu de fructe.

— Nu e rău maienţă, îmi torn şi radiiu.

— Vai, vai, vai 1 Ai uitat totul… Nu faci altceva decât să îndrugi un şir de vorbe. Ai uitat cum să te comporţi la masă, eşti tratat, cu ceai, ţi se oferă raebiu, gazda se întrece în atenţii şi dumneata cum răspunzi la toate acestea? Nu uita că te găseşti în fala unei ceşti cu ceai,

într-o cameră călduroasă, după ploaie. Nu se vede deloc. Haide să în ce) em din noul…

I-e măsură ce repetiţia continua. Constantin Sergheevier se dovedea mereu mai exigent faţă de mine, în timp ce o ignora cu desăvârşire pe Lilina, care nici ea nu era, pare-se, la înălţime.

Eram cu totul disperat. Făceam toate sforţările spre a ocoli privirea sfredelitoare a lui Stanislavski, care simţeam că mă hipnotizează. Încă o ultimă sforţare – îmi zic eu – apoi las repetiţia baltă şi plec, fie ce-o fi 1 Dar, deodată, minune! Glasul meu a căpătat o intonaţie caldă, vio. M-am întins Sfire sticla de pe masă, mi-am turnat un păhărel de rachiu, privind-o pe Corobocica. Observai privirea clară şi atentă a Lilinei (pe care până atunci o văzusem numai, ca prin ceaţă). Am simţit dorinţa să intru în vorbă cu ea.

— Dumneavoastră, cum vă numiţi? – oi întrebai eu.

— Iartă-mă… M-am aşezat aşa… Am venit la vreme de noapte…

Scuzele mele sunau foarte sincer. Constantin Sergheevici tăcea, iar eu parcă-l şi uitasem. Nu mă interesa, în acel moment, decât bătrânica din fala mea. Treptat o conversaţie plăcută se înfiripă între noi. Ea îmi povestea întâmplări din viaţă, mi se plângea de suferinţele îndurate şi deodată, totul deveni interesant. Voiam s-o duc de nas, cumpărându-i eu cincisprezece ruble toate „sufletele moarte”. Se părea că bătrânica nu era prea deşteaptă şi treaba putea fi făcută în doi timpi şi trei mişcări.

— Vinde-mi-le mie, măicuţă.

— Dar cum se poate una ca asta?

— Lac aşa.

— D-apoi nu-s morţi?

— V-a spus oare cineva că-s vii? Dumneavoastră scăpaţi de angarale şi de taxe şi mai primiţi pe deasupra şi cincisprezece ruble. Acum înţelegeţi?

— Zău că nu pot pricepe, tătucă…

Urmăream ochii vii ai Liiinei, care se îndreptau când spre mine, când spre rublele de pe masă; aşteptam de la ochii ei un răspuns, fără să am nevoie de cuvinte. Vedeam din ochii ei că este mistuită de îndoieli.

— Înţelegi, măicuţă – căutai s-o lămuresc.

— Ăştia sunt hani şi hanii nu se găsesc j) e stradă… spune-mi şi mie, aşa, cât ai luat pe miere? Eliei, ţi-ai luat un i) acaţ greu) C suflet! (De pe acum puteam ghici toate intenţiile Liiinei, atât de viu trăia ea gândurile Gorohocicăi). Să zicem că ai luat douăsprezece ruble şi – de 1 – mierea e doar miere. Dar ce îmi vinzi dumneata mie nu are absolut nicio valoare şi eu îţi dau, nu douăsprezece ruble, ci cincişi) rezoce – şi nu în argint, ci în bilete de bancă.

Descoperii atunci în ochii Mariei Petrovna un zâmbet aprobator, care]) re – estea că afacerea se va încheia favorabil… Şi, deodată:

— Nu, mire teamă, totuşi, să nu fiu păgubită.

Artiul se deslinsese cu zgoniot. Mă aşezai în faţa Mariei Petrovna şi o privii în tăcere, îidrebându-mă în ce mod aş putea s-o câştig mai uşor. Deodată, pe neaşte) tate, auzii hohotele de râs ale celor ce asistau la repetiţie. Nu le dădui nicio atenţie şi începui să o conving din nou pe (lorobocica. Abia, însă, o () privii inocţii, pregătindu-mă să-i arăt fondul. j) problemei, când, deodată, era cât p-aci să izbucnesc şi eu în râs. Lilina se nufamorfozase într-o autentică bătrânică a lui Gogol, de un umor irezistibil, interpretând rolul moşieresei Gorobocica. Ochii ei, uşor speriaţi şi]» lini de curiozitate, erau aţintiţi asupra-mi şi reflecuiu o nerozie densă şi fără leac. Întreaga ei fiinţă îmi urmărea cu o atât de solemnă gravitate fiecare gest, fiecare intenţie, încât cu greu mi-am putut stăpâni râsul, păstrându-mi seriozitatea pe care o avea şi ea.

Scena a mers apoi ca pe roate. Ne. puneam întrebări,

căutam să ne ghicim gândurile şi intenţiile, să ne înşelăm unul pe al lui, să ne speriem, să ne convingem, să ne fie unuia milă de celălalt; ne atacam cu înverşunare, ne retrăgeam, făceam o scurtă pauză şi porneam din nou la luptă. Toate acliuiiile noastre erau logice, cu un scop bine determinat; fiecare din noi avea convingerea că oricare amănunt din interpretarea celuilalt este deosebit de însemnat şi de aceea urmăream cu cea mai mare atenţie jocul celuilalt. Uitasem de spectatori. Nu ne interesa calitatea interpretării noastre. Eram preocupaţi numai de îndeletnicirea noastră. Eu trebuia să pun în mişcare mecanismul co-mpinait şi ciudat din capul Gorobocicăi şi nu, căutam nimic altceva. Şi asta fără niciun gest deosebit. Totul decurgea simplu, fără niciun artificiu comici. Totuşi, cei câţiva speedatori, în frunte cu Stanislavşebi, se tăvăleau literalmente de râs. In spe (; ial. Constantin Sergheevici nu mai putea de râs. Mi se părea că, în acele momente, eram foarte ajtroape de Gogol, cu umorul său grotesc. Aici, Stanislavsc, la însuşi nu mai [» putea au (a nimic de obiectat.

— Ce s-a întăm) lal? – îidrebă Gonslantiu Scinbeevici, <lui) a terminarea, repetiţiei.

— V-ali lăsat luaţi de valul intuiţiei şi aţi interpretat în mod admirabil scena. Este lucrul cel mai de j) reţ în iirlă, fără de care arta Nicu nu există. Niciodată, nu veţi mai puteai juca la fel. Veţi interpreta poate, mai bine sau mai prost, dar nu veţi fuibai repeta nicăodată pătră la identitate jocul de astăzi şi de aceea el este j) i-eţios. Încercând să r (i [Kiali ceea ce aţi jucat azi, nu va ieşi nimic, deoarece jocul nu st! profite fixii. Pot cecii ce se pot de fixâpsiint nunţii tirumur. l ti care duc bi rezultatid dobăudit. Te-am chinuit, Viisili Osipovici, ca să cauţi adevărul în cele nuit simple acţiuni fizice. Ac (! iista este calea pentru trezirea intuiţiei. Te împingeam pe drumul simplu al unei înlănţuiri logice, al pontactului organic, cu

viaţa aulentică. Înţelegând logica, purtării dumitale, ai <! reziit în iic, lumile dumitale şi ai în ce}) ut să trezeşti pe scenă o viaţă, adevărulă în mod orgfinic. Această logică este în mâinile (! noastre, ca poliţe fi fi. X. –, la, înţelească şi este totodată şi calea spre intuiţie. Studiază acest drum, întiţiăreşte-ţi-l în minte şi rezultatele vin de la sine. I-am ajutat lui Vasili Osipovici să facă fjrimii ptişi, iar mai drepţirle a mers singur la ţintă, fără niciun ajutor.

— Dar Maria Petrovna?

— Maria Petrovna s-a inter esat de la început de munca noastră pentru procesul de „înviorare" treptată a lui Topor cov. Interesul a dat naştere unei atenţii adevărate, concentrată asupra dumitale, care erai obiectivul ei în această scenă. Noi am înlăturat tot ce o stingherea, i-am desfăcut toate lanţurile care o legau, am adus-o la o relaţie vie cu un om vâu. V-aţi influenţat reciproc… Între voi, s-a petrecut un fel de acordare de ton şi de aici a reieşit calitatea jocului vostru.

Înţelesesem, în sfârşit, pentru ce, la începutul rep fetiţiei. Constantin Sergheevici se năpustise asupra mea, ignorând-o cu desăvârşire pe María Petrovna, pentru care fusese fixată în mod special repetiţia. Acesta era un procedeu specific, care ţinea seama de individualitatea Mariei Petrovna şi aplicat în consecinţă.

Mult mai târziu, la una din repetiliile piesei „Tartuffe", Constantin Sergheevici ne-a spus:

— Mulţi cunosc sistemul nfeu, puţini însă ştiu să-l aplice. Eu, Stanislavski, îl cunosc, însă nu ştiu să-l aplic, sau, lui îi exact, abia acum încep să ştiu să-l aplic. Spre a-ţi însuşi nu; – todele concepute de mine. e nevoie să te naşti pentru a doua oară, şi ajungând la vârsta de şaisprezece ani, să-ţi începi cariera actoricească.

Această părere exprimată de Stanislavski dă un răspuns clar tuturor vulgarizatorilor sistemului său, indiferent dacă aceştia îl acceptă sau îl reneagă.

SCENA DIN CAMERA DE CONSILIU”.

În cuprinsul piesei există un aşa numit tablou în „camera, de consiliu”. Funcţionarii, speriaţi şi consternaţi, se adună în casa procurorului la o consfătuire, spre a discuita, ca într-o „cameră de consiliu”, despre zvonurile scandaloase privind pe Cicicov, zvonuri ce se răspândiseră în lot oraşul, precveştrind urmări neplăcute. Nu aveam rol în acest tablou, cu excepţia unei singure refilici rostite de după uşă, fiind astfel în măsură să urmăresc de la distanţă toate subtilităţile muncii regizorale a lui Stanislavski. Acest tablou era, după mine, cel mai bun din piesă, punctul ei culminant. Aici ni se dezvăluia întreaga structură sufletească a personajelor oare participau la aventura stranie şi de neînţeles a lui Cicicov cu „sufletele moarte”. Era un tablou de dimensiuni reduse, plin de culoare, magistral pus în scenă, în care se aflau, concentrate ideile cardinale şi situaţiile cele mai semnificative din romanul lui Gogol. În stadiul iniţial al pregătirii spectacolului, se vădea tendinţa spre unele exagerări. În acest tablou, direcţia de scenă, condusă de Sahnovschi şi Teleşova, pusese accentul pe nota comic-grotescă a interpretării, cu dorinţa manifestă de a-l depăşi pe Gogol însuşi. În ciuda inventiviităţii, a stăruinţelor şi a soluţiilor extreme – scopul n-a fost atins, epuizându-se, în schimb, rezistenţa fizică a actorilor. Ceea ce în opera lui Gogol era atât de convingător, de veridic şi, totuşi, cu o notă de grotesc, caracteristică lui, căpătase prin jocul actorilor un efect exagerat. La prima vedere, tabloul părea, pitoresc, spiritual, dar, la o cercetare mai amănunţită, descopereai că era rece, gol şi neconvingător. Actorii înşişi nu erau convinşi de ileoa ce interpretau pe scenă.

Păşind la pregătirea scenei din „camera de consiliu”, Stanislavski atacă faţă de noi, în primul rând, şarja fără temei a interpretării, demonstrând lipsa ei de logică.

— De ce faceţi abitea grimase, când intraţi în

cameră?

— Din cauza fricii… suntem foarte înspăimântaţi de evenimente.

— Nu spaima trebuie acum exprimată; voi trebuie să vă salvaţi din primejdie. Primejdia, care vă pândeşte, nu se află în această cameră, ci acolo d C unde aţi venit. Aici, în camera asta, sunt toţi ai voştri şi voi de cine vă temeţi? Sunteţi lipsiţi de logică. În loc să exprimaţi, în jocul vostru, un sentiment de uşurare, voi încer, caţi să exteriorizaţi stângaci şi exagerat „frica voastră”. O formă intensă de interpretare poate fi găsită numai prin intermediul logicii şi al consecvenţei acţiunilor voastre. Dacă eu nu cred în logica voastră, nu mă puteţi convinge. Zadarnice vor fi toate străduinţele voastre, chiar dacă aţi umbla în mâini sau v-aţi aplica cinci nasuri sau opt perechi d (! sprâncene. Mi-adii. e aminte de un spectacol de vodevil, în care un actor straşnic îşi scotea pe scenă pantalonii şi dădea cu ei în soareră-sa. Totul se prezenta convingător, fără să scandalizeze]) e nimeni. Şi aceasta p pentru că actorul, prin jocul său, convinsese, pas cu pas, pe spectator de logica purtării sale şi că nu-i rămânea altceva de făcut decât să procedeze astfel.

Vreţi să găsiţi o formulă expresivă? Descoperiţi mai întâi adevăratul conţinut, sentimentele adevărat omeneşti, desfăşurarea logică a acidunii şi dezvoltaţi-le treptat până la limitele necesare.

În pregătirea scenei mai sus arătate, Constantin Sergheevici mergea pe un drum invers decât am mers noi: nicio exagerare, iiipio afectare. Orice încercări ale actorilor de a „încărca la socoteală” au fost tăiate de la rădăcină.

— Ce faci acolo cu batista?

— Îmi şterg sudoarea.

— Pentru ce?

— L-au trecut năduşelile pe eroul meu şi acum îşi

şterge fruntea.

— Aşa nu se şterge o frunte năduşită. Dumneata afectezi. Nu-ţi ştergi transpiraţia, ci simulezi spaima. Încearcă să-ţi ştergi fruntea în mod natural.

Vreme îndelungată, scena s-a.ro» état, evoluând şi antrenând pe toţi actorii participanţi. Legându-se ba, de una, ba de alta, Stani slavski se oprea îndelung la amănunte, în aparenţă fără importanţă deosebibt, la simple acţiuni fizice, cerând îndeplinirea lor cu extremă jaeciziiuie. Stăruind asujtra îioostui moment critic al piesei. Constantin Sergheevici reducea parcă înadins ripetiţia la studiul celor mai simple elemente alo tehnicii actoricâeşti şi nicăieri nu a fost mai pedant ca în aplicarea metodei sale aici.

Acum-s (; era se joapă expresiv şi viu, dar câtă inuiică migăloasă şi complicată a trebuit să depună Stanislavski p pentru ca actorii să ajungă la o înţelegere adevărată, organică a situaţiilor! În „sala de Consiliu" intră, prea rând, primul „al doilea, al treilea funcţionar. Cât s-a zbătut Stanislavski cu fiecare apariţie!

— Ţineţi minte, deasufira capotelor lor stărue primejdia... Voi sunteţi legaţi prin simţământul acestei primejdii comune. Căutaţi salvarea unul în (ielălalt. Vă simţiţi uşuraţi, intrând în această cameră, unde sunt toţi ai voştri. Înţelegeţi acest lucru; jucaţi fără afectare, pe măsura posibilităţilor voastre. De îndată ce aţi intrat, aţi observat că nu sunt decât ai voştri. Destindeţi-vă muşchii! Hai! Nu, nu faceţi cum trebuie! Apariţia fiecărui funcţionar trebuie să fie o sce, nă de sine stătătoare. Până la intrarea în cameră, j) arcă v-aţi aflat sub focul inamicului, iar trecerea pragului vă oferă o siguranţă relativă. Priviţi-vă cercetător unii pe alţii, căutând salvare» în a, acest sebind) de priviri. Nimic altceva, atâta numai. Acţiunea principală a fiecărui interpret (Ie aici este să găsească ieşirea din această situaţie. Fiecare să fie extrem de atent la

propunerile (Xâlorlalli. Ce înseamnă asta? înseamnă să vă alăturaţi cu repeziciune fiecăruia, care al) ia deschide gura să spună ceva, căutând repede o aprobare în ochii celorlalţi... Nu vă slăbiţi din ochi şi agăţaţi-vă unul de celălalt.

S-au făcut o serie de exerciţii de atenţie". Stanislaxschi n-a trecut lesne de la primele apariţii şi întâlniri ale funcţionarilor, în camera din casa procurorului, căutând timp îndelungat să obţină comportarea cea mai firească şi intensificarea atenţiei lor. Începând de la acţiunile fizice, cele mai siui) ta, el căuta să obţină exactitatea şi perfecţiunea lor. El cerea să se pornească de la elementele logice cele mai simple, neforţând nimic şi fără să-l copleşească pe actor cu probleme care-i depăşesc puterile, ci netezindu-i numai, calea.

Aducându-i treptat pe actori la o comportare umană şi vie, Constantin Sergheevici a reuşit să obţină atenţia concentrată şi reală a interpreţilor aceshii semene, a unuia faţă de celălalt. Scena devenea de un efect şi de un interes, incomparabil faţă cu exagerările inter) retării iniţiale, când}) asiunile se manifestau atectat. Stani, slavski nu indica, el însuşi felul interj) retării şi nu arăta actorului nimic direcât. Aplicând toată ingeniozitatea şi subtilitatea metodei sale, el conducea pe fiecare inhârpi et nu pe drumul unui joc teatral, ei pe acela al logicii şi al încrederii în realitatea acţiunilor sale, ajutându-l să-şi descope; r (! („cea ce îi esh; propriu, viu şi omenesc. În rol. Ivindu-se st) iritul activ şi iniţiativa în rândul interpreţilor umu scene – să i>putea spera în creşterea şi perfecţionarea ei. În cazul la care ne referim – interpreţii începccaii să înţelea, gă, pentru prima oară, tâlcul panicei din rândurile funcţionarilor lui Gogul. Puteai crede că în spatele fiecâăruia pândea nenorocirea. Se simţea atmosfera unei conspiraţii, lut (rpreţii începeau să aibă

înmalere în ei înşişi, în acţiunile lor şi astfed se crea realitatea. S (; era era veridică, numai că deocamdată nu se de [) căşeau limitele unui studiu pregătitor. Lucrul continua. Stanislavski (ţonstruia migălos şi preciaut scheletul scenei, lăsând să crească pe el carnea.

Iată-l pe poliţaiul-şef intrând în scenă. Vine de la hotelul, unde locuieşte Ci (; icov. Toţi se năpustesc asupra lui:

— Ei?

— Îşi clăteşte gura cu lapte de smochine.

— Îngroz tor – se auzi deodată vocea lui Stanislavski. Ai distrus toată munca de până acum. Nu se înţelege nimic din ce spui.

— Îşi clăteşte gura cu lapte de smochine.

— Îţi dai seama de importanţa ştirii aduse: „Îşi plăteşte gura cu lapte de smochine”. Cum înţelegi dumneata asta? Este pentru dumneata un fapt pozitiv sau negativ? Ei vezi! Nici asta n-ai încercat încă să ţi-o lămureşti şi încerci să vorbeşti. Of, of… Ei, de unde ai venit cu această ştire?

— De la hotel.

— Povesteşte cum ai ajuns la hotel, cum ai pus totul la cale, cum l-ai spionat pe Cicicov şi aşa mai departe…

— Eu… am venit la hotel… am întrebat unde şi în ce cameră locuieşte Cicicov… şi l-am văzut prin gaura cheii pe Cicicov clătindu-şi gura.

— Asta-i tot? Doamne, Doamne, ce imaginaţie săracă! Aici e un adevărat evimiment: poliţaiul pe urmele Priminaluluii. Ce, asta-i glumă? i-oliţaiul trebuia să stabilească un plan întreg de acţiune, să se înţeleagă pu stăpânul hotelului, ca prin mijlocirea cuiva, să intre neobservat de nimeni acolo, incognito. Dacă ar proceda, altfel, s-ar putea stârni panică! Poate, că poliţaiul s-a şi travestit în acest scop… şi câte alte lucruri se mai pot înlâm [) la! Gândeşte-le bine la toate astea.

Câte şi mai câte aventuri diverse (luleau să fie acolo. Informaţia preţioasă „îşi clăteşte gura cu lapte de smochine!” trebuie să fi fost căpătată de către jioliţai cu) reţul unor mari sforţări, a unui talent, a unei ingeniozităţi şi a unei mari dibăcii; şi atunci, când aduci această ştire, nu o bolboroseşti şi nu o mai vinzi j) e preţ de nimic, cum ai făcut adineaori. Dumneata nu aduci [le scenă Trecutul, pe care nu-l punoşti, pentru că nu e. vistă pentru dumneata.

Fiţi atenţi, aceasta este important pentru toţi; fiecare treime să ştie bine nu numai ce interpretează pe scenă, dar şi toate detaliile a tot ce a fost în trecut şi ce a urmat. Fără asta, se înţelege de la sine, voi nu puteţi şti ceea ce interpretaţi, deoarece evenimentele depind unele de altele. Rolul implică o suepesiune neîntreruptă de momente. Treime creată o peliculă cinematografică neîntreruptă a rolului. Nu se poate juca o scenă în mod izolat, desprinsă din ansamblu. Povesteşte-mi acum din nou cum a procedat poliţaiul oraşului la hotel.

Pe fiecare din interpreţii tabloului din „camera de consiliu”, Constantin Sergheevici i-a supus unui tratament minuţios, aplicându-le când unul, când altul din procedeele sale, pu scopul de a dobândi de la fiecare un maximum de comportare organică. Nu mai putea fi vorba de niciun „grotesc”, de nicio exagerare, ci numai de logica faptelor şi de adevăr, în îndeplinirea acţiunilor. Încetul cu încetul, evenimentele din camera procurorului s-au „însufleţit”. Funcţionarii buimăciţi, îngroziţi la culme, se agită prin cameră, nedumeriţi, agăţându-se ba de o propunere, ba de alta, apoi respingând-o imediat, tresărind speriaţi la cel mai mic foşnet, la auzul clopoţelului, la ţipetele papagalului. În această stare de panică, ei sunt gata să creadă orice zvon despre misterioasa activitate a lui; vor să afle neapărat cum stau lucrurile, în dorinţa lor de salvare.

Calitatea esenţială a scenei a constat în gravitatea pe care Stanislavski a reuşit s-o insufle actorilor. În această gravitate constă tot umorul scenei şi, în acest scoj>, se făcuseră încercările ja climinare, exerciţiile de interpretare, munca atât de migăloasă şi chinuitoare cu actorii, llezultatele nu au întârziat să se ivească. Ce minunată]) lalforină pentru scena următoare a minciunilor debitate de Nozdrev! iată-l pe acesta, intrând în „camera de consiliu" a funcţionarilor atât de speriaţi. Este l) ijie dispus, uşor băut şi habar nu are de ce se întâmplă. Spre deosebire de alto dăţi, nimeni nu-l întâmpină cu neîncredere, ci dimpotrivă chiar funcţionarii îl îndeamnă involuntar să mintă. Ei se uită în gura lui şi-i prind cu hăcomie fiecare cuvânt. Şi cum să nu mintă? Cu câtă seriozitate îndeplineau toate acestea actorii. Ce contrast cu prima scenă („serata de la guvernator") când toţi fug, se dau înlături, pe cât posibil evitând să aibă vreo legătură cu Nozdrev! Aici totul este spliimbat. Nozdrev povesteşte, ei îl ascultă, suflându-i chiar ideile pentru minciunile sale.

— Nu fabrică oare şi bani falşi?

— Desigur că fabrică.

— N-o fi oare Cicicov şi spion?

— Spion.

— Este groaznic, când te gândeşti că în oraş s-a răspândit zvonul că Cicicov n-ar fi altul decât Napoleon.

— Să ştii că-i Napoleon!

Ce câmp vast de desfăşurare pentru minciunile lui, îi oferă lui Nozdrev această atmosferă de neobişnuită atenţie!

Cu câtă uşurinţă Moscvin, sprijinindu-se pe această atenţie reală, lansa în faţa funcţionarilor minunatele fraze ale lui Gogol! Gravitatea şi atenţiunea cu care slujbaşii urmăreau pe Nozdrev, creau, în egală măsură, interesul publicului pentru tot ce se petrecea pe scenă. Ce admirabil a interpretat Stanislavski, la o repetiţie, alături de

Moscvin, unele fragmente din rolul lui Nozdrev!

Era important ca interpretul lui Nozdrev „să nu joace nimic”, fiindcă în jurul lui „îl jucau” foarte bine cei Mţi. Nu era nevoie nici măcar să fie prea beat. Scena ar fi pierdut din interes. Da, că eşti beat, poţi scorni tot felul de minciuni absurde. Lucrul n-ar mai mira pe nimeni... Nozdrev este ameţit şi-şi dă frâu liber. În atmosfera neobişnuită de atenţie şi încredere care îl înconjoară. Tocmai această atmosferă a fost realizată de minunata măiestrie a lui Stanislavski.

BAL ŞI BANCHET LA GUVERNATOR

Repetarea scenei festive („Bal şi Banchet la guvernator”) a constituit pentru Constantin Sergheevici un nou prilej de a întări linia a-cţiunii princiţ) ale a eroului piesei.

Balul şi banchetul ocupă în piesă un act întreg, conceput aproape în întregime sub forma unei pantomime. Textul, foarte redus, oferea regizorului posibilitatea creării unui tablou spectaculos de bal de provincie}) lin de fast şi pompă strălucitoare. Constantin Sergheevici a evitat însă această soluţie, dând întregului act o desfăşurare modestă, spre a nu abate atenţia spectatorului de la eroul principal al piesei – Pavel Ivanovici Cipicov, care s-ar fi putut pferde astfel în cadrul pestriţ al balului. Banchetul şi baiul trebuiau să fie în viziunea regizorală a lui Stanislavski, numai fundalul care să sublinieze gloria erouluăi principal şi apoi prăbuşirea acestuia, în văzul tuturor, de pe treptele celd mai înalte ale societăţii. Cu câbă măiestrie şi cu cât laiţionament subtil au fost realizate toate acestea! Cicicov, deşi nu rostea în cursul întregului act decât cinci-şase replici, rămânea totuşi în centrul atenţiunii spectatorilor. La ridicarea cortinei, spectatorii vedeau sala cu coloane din casa guvernatorului. Se auzea muzica. În primul plan, în fotolii şi pe canapele şed oaspeţii mai în vârstă, bărbaţi şi femei. În fund, dansează tineretul. Nu se observă încă o

atmosfe ră (le animaţie sau de veselie deosebită; balul nu este încă în toţi. Deodată, însă, vedem cum prin sală începe să se zvonească ceva. Aici un grup de oaspeţi, mai încolo un altul încep să se învioreze. Deodată, o veste se răspândeşte în întreaga sală şi în toate colţurile izbucnesc ovaţii entuziaste: „Pavel Ivanovici, Pavel Ivanovici!”

Privirile tuturor se alintesc treptat asupra unui singur punct: uşa de intrare, prin care, spre satisfacţia generală, îşi face apariţia minunatul Pavele Ivanovici, înveşmântai într-un frac strălucitor şi purtând mănuşi impecabile. El trece de la un grup la altul, fiind întâmpinat cu, cea mai mare cordialitate etc. Într-un cuvânt, fiecare pas al lui Cicicov este subliniat şi scos în evidenţă de întreaga asistenţă. Fiecare dintre doamnele acelea, pline de graţie, caută ca, fără să fie observată, să prindă cu îndemânare la butoniera lui Pavel Ivanovici, floarea pentru cotilion. Şi, la un moment dat, în timp ce se îndrepta spre masă, prins, într-o discuţie cu fiica guvernatorului, se putea vedea pe fracul lui Cicicov podoabele strălucitoare a nenumăratelor flori pentru cotilion. Cicicov rămânea tot timpul în atenţia spectatorului, fără să se piardă o singură clipă în spaţiul vast al sălii de bal sau în mulţimea pestriţă a musafirilor de la mese. El nu trebuia să facă nimic, asistenţa fiind aceea care, prin comportările ei, îl scotea mereu în evidenţă. Pe primul plan, se menţinea neîncetat Pavel Ivanovici Gipicov; fastul balului, banchetul copios, doamnele încântătoare şi cavalerii plini de prestanţă rămâneau pe al doilea plan, fără să stingherească cu nimic evoluţia intrigii şi îndreptând atenţia spectatorilor asupra liniei esenţiale a piesei.

Pregătirea actului acesta s-a făcut într-un mod oarecum neobişnuit. Asemeni unui dirijor de orchestră, Stanislavski a pornit mai întâi de la stabilirea unui ritm general, în comportarea oaspeţilor, propunând actorilor, care şedeau la mese, să-şi subordoneze comportarea celor

mai diverse ritmuri. În acest scop, el a stabilit diferite unităţi de ritm, pornind de la zero – starea de nemişcare şi până la agitaţia maximă. La masă, se aflau vreo douăzeci de oaspeţi, susţinând o conversaţie liniştită. O parte din ei vorbesc, iar ceilalţi ascultă. Vocile lor răsună în tonuri joase, catifelate. Acesta este ritmul Nr. 1. Ritmul Nr. 2 este aproape a, acelaşi, dar vocile sună ceva mai înalt. Vocile ritmului al 3-lea sunt mai precipitate şi mai sonore. Cel pare ascultă are tendinţa de a întrerupe pe cel ce vorbeşte. În ritmul 5 – de pildă – vocile sunt şi mai puternice, într-un tempo accelerat, apnoape abrupt, ascultătorii noavând răbdare să urmărească pe vorbitori, căutând numai prilejul să intervină în discuţie şi să-i întrerupă. În ritmul al 6-lea, toţi vorbesc simultan, zgomotos, viu, sincopat; nimeni nu mai ascultă pe celălalt. Ritmul al 7-lea este extrem de înalt, sinjlopele sunt maxime. Nimeni nu mai ascultă pe celălalt, căutând să fie el singur ascultat etc. Toate acestea semănau mai degrabă cu repetiţia unui concert – decât a unui spectacol dramatic. Şi tocmai aceasta era minunat şi îmbietor. Nimeni nu putea rămâne pe loc, nemişcat. Toţi erau atraşi involuntar în ritmul general, toţi erau subjugaţi de farmecul lui şi îl justificau.

Lucrurile se înfăţişau cu totul noi pentru mine, care avusesem până atunci vagi idei despre ritm şi pe care-l înţelegeam, pentru întâia oară, limpede şi concret! Eram surprins cum un exerciţiu, în aparenţă pur mecanic, dă naştere, în ultimă analiză, unei linii de conduită omenească atât de vie, organică, subtilă şi atât de diversă, sub raportul nuanţelor. Ar fi, însă, greşit să se creadă că asemenea rezultate se puteau obţine simplu şi uşor, folosindu-se doar o simplă, scară a ritmului, pe care să se dezvolte mişcarea. Mai târziu, mi-a fost dat să văd]» roducându-se de multe ori j) e scenă momente încordate, cu ajutorul unei ritmici exterioare. Dar acest procedeu nu dădea niciodată rezultatul aşteptat, în cazuli când ritmul

rămânea» un exterior. Unul din aspectele dificile ale măiestriei regizorale constă tocmai în iscusinţa de a-l adu, ce pe actor la o justificare lăuntrică a ritmului, de a crea o încordare autentică şi un dinamism viu şi organic pe care însă practica regizorală le înlocuieşte cu o comportare convenţionfilă.

Cu prilejul activibiţii depuse pentru montarea balului la guvernator. Constantin Sergheevici stăruia asupra tuturor amănuntelor, precizând fiecărui aqtor locul său pe scenă. Fără să-şi preen) cloască timpul sau osteneala, era preocupat exi perfecţionarea unor mijloace pur externe în ce privea comportarea participanţilor la bal, arătând cum trebuie să aducă chelnerii tăvile cu trataţii şi să le ofere musafirilor, cum trebuie să fie servite la masă doamnele de către domni, cum trebuie să-şi invite cavalerii alesele lor la dans, cum să le conducă înapoi la mese, cum să le aşeze scaunele, cum să mănânce oaspeţii, cum beau, cum ciocnesc paharele sau ţin cuţitele şi furculiţele, etc.

Câteodată, Stanislavski se lupta ore întregi cu aceste „nimicuri" aparente, cerând actorilor precizie, îndemânare şi un scop bine definit în executarea fiecărui gest. Şi nu se liniştea până când actorii nu realizau forma perfectă, corespunzătoare stilului epocii, şi nota caracteristică a personajului. Lucrând astfel, îmbiindu-i pe actori într-un sens sau altul, în cadrându-i într-o temă de ansamblu, Stanislavski a reuşit în cele din urmă acel proiect regizoral minunat şi exact, în cuprinsul căruia actord i-au adus spontaneitatea lor creatoare şi care, după atâţia ani, îşi păstrează încă luminozitatea şi prospeţimea.

Discutând cu noi, interpreţii, înainte de premiera „Sufletelor moarte". Constantin Sergheevici ne-a spus:

— Voi prezenta spectacolul, deşi nu este încă gata... Nu sunt încă „Sufletele moarte" „nu este încă Gogol, dar în ceea ce faceţi voi se văd mlădiţele vii ale viitorului-s}) cetacol gogolian. Continuaţi acest drum şi-l veţi

descoperi]) e Gogol. Dar sunteţi încă departe...

Între altele Stanislavski mi-a spus:

— L) e-abia acum ţi-ai revenit din boala de care ai suferit.

Ai început să umbli, să te mişti puţin. Întăreşte-ţi această linie de acţiune, încă slabă, dar vie. Peste cincizece ani, vei interpreta Inne j) e Cipicov, iar peste douăzeci de ani îl vei înţelege pe Gogol.

Critica a întâmpinat cu severitate sticctacolul nostru, oare la premieră nu a fost desigur la înălţimea j) e oare o meribi poemul nemuritor al lui Gogol. Întrebarea era, însă: cine ar fi fost în stare să o facă mai bine? Criticii estetizanţi ne opuneau peţetele formaliste ale altor teatre – despre care y am mai vorbit – pretinzând pă numai ele, punând în acţiune toate mijloacele lor, ar putea rezolva în mod strălucit această grea problejuă.

Viaţa a demonstrat caracterul eronat al acestor concepţii. Teatrele formaliste şi-au încetat de mult existenţa, iar spectacolul „Suflete moarte”, în care marele maestru cultivase cu atâta grijă mlădiţele vii ale artei adevărate şi [irofunde, îşi continuă, după cum a prezis Stanislavski, dezvoltarea şi ţine de cincisprezece ani neîntrerupt afişul teatrului mostru, bucurându-se de un succes statornic în faţa spectatorilor sovietici.

Câteodată, la unele reprezentaţii deosebit de reuşite, în unele scene, interpreiii realizează prin jocul lor autenticitatea personagiilor lui Gogol.

Grija lui Stanislavski pentru actor trecea dincolo de zidurile teatrului. Înţelegând pe deplin cât pot înrâuri diferitele condiţii şi împrejurări starea de spirit a actorului şi creaţia sa. Constantin Sergheevici urmărea pe actor cu atenţie în mediul său înconjurător, în viaţa lui particulară, cu influenţele ei bune sau rele. Dornic mereu de a-l ajuta în clipe grele, Stanislavski nu pierdea niciodată prilejul de a-l scăpa din nevoie. Şi se purta astfel nu numai cu actorii

de frunte, ci şi cu cei cu o situaţie modestă, îndeosebi cu cei tineri.

Pe vremea când eram conducătorul trupei, aveam ocazia să stau de vorbă cu Constantin Sergheevici asupra posibilităţilor de creaţie ale ansamblului. Conversaţi iţe se ţineau de multe ori la telefon. Cunoscând fără greş posibilităţile fiecărui actor şi în ce măsură putea fi folositor teatrului, Stanislavsphi căuta să-mi comunice, în decursul convorbiruor noastre, părerile sale.

— Pentru a crea o artă superioară este nevoie de o varietate de culori, de diferite nuanţe. Unele vor fi poate necesare numai în cazuri rare, trebuie totuşi] să-l (ţ aveţi şi să le păstraţi. Teatrul Academic de Artă are dreptul la aceasta. Trupa este j) alela voastră. Fiecare actor este preţios ca o culoare specială, nurcă. Să-l preţuim, oricât de modestă ar fi situaţia ce o ocupă. Nu va fi uşor să-i găsim un înlocuitor. El a crescut între zidurile teatrului şi este pătruns de spiritul aiâcstui teatru.

Printre obligaţiunile dumitale Trebile să fie şi grija de a păstra tot ce este mai de preţ în teatru şi fără de *paro* teatrul nici nu ar j) ut că exista şi anume grija faţă de actor. Această preocupare trebuie să se manifeste nu numai în chestiunile mari şi însemnate, ci şi în împrejurările zilnice ale vieţii actorului. Îţi dai seama ce răspundere apasă pe umerii dumitale?

TARTUFFE

CONVORBIREA PREALABILĂ ŞI ÎNCEPUTUL MUNCII

PRACTICE

Cea din urmă activitate a lui Stanislavski la Teatrul Academic de Artă şi pe care nu a putut-o duce până la sfârşit a fost studierea piesei „Tartuffe” a lui Molière. Această activitate a fost îndeplinită de Constantin Sergheevici cu puţin înainte de moartea lui, ins, Cap exclusiv pedagogic cu, un grup restrâns de actori. De

aceea ar fi mai exact s-o numim nu munca de pregătire a unei piese, ci o muncă dedicată desăvârşirii tehnicii actorilor distribuiţi în această piesă.

După cum se ştie, una din preocupările lui Stanislavski, în decursul întregii sale vieţi, a fost căutarea continuă de metode noi şi perfecţionate pentru munca actorului cu sine însuşi şi pentru pregătirea rolului. El nu vedea cu putinţă dezvoltarea artei teatrale nici măcar cu un singur pas decât în raport cu pregătirea tehnică a actorului, în vederea îndeplinirii marilor sale meniri creatoare.

Stanislavski respingea, în mod categoric, punerile în scenă îndrăzneţe din]) im, et de vedere al concepţiei regizorale, însă neîntemeiate pe măiestria actorului, neînsuşite şi netrăite de către acesta. El prefera punerile în scenă mai modeste, mai simple, pe măsura posibilităţilor actorilor – avântării spre culmi, prin mijloace nepotrivite şi de aceea nerodnice.

Planul regizoral, neconceput din perspectiva mijloacelor actorului, rămâne doar o simplă schemă, fără a se putea transforma într-un adevărat spectacol. Fireşte, nu putem preţui.

Într-un asemenea spectacol, fantezia regizorului, care rămâne cu totul inutilă, de vreme ce nu poate ajunge până la sufletul spectatorului.

Stanislavski a căutat să realizeze în imagini scenice nemuritoarea comedie a lui Molière, cu ajutorul unei noi tehnici actoriceşti cât mai perfectă şi mai convingătoare.

El a considerat deosebit de actuală problema preluării clasicismului de către teatrul sovietic. Dar tradiţionala interpretare a lui Tartuffe, ca şi metodele profesionale de care se serveau actorii în jocul lor, nu puteau satisface câtuşi de puţin firea mereu activă şi creatoare a marelui artist al scenei.

Nemulţumit de stadiul tehni, cu actoriceşti

contemporane, din ce în ce mai dezamăgit şi mai îngrijorat, din această cauză, pentru viitoarea soartă a Teatrului Academic de Artă, Constantin Sergheevici profita de orice întrevedere cu actorii sau regizorii, spre a projiaga noile sale idei în mod obişnuit fiecare din repeliliile sale se transforma într-o activitate experimentală de cercetare a naturii creaţiei actoriceşti. Sforlările sale tiâind Cau nu numai ca actorii să înţeleagă şi să-şi însuşească metoda propagată de el, ci ca regizorii săi, înţeleagă până la capăt. După expresia lui, a înţelege înseamnă a şti, iar, peniruca regizorii să ştie, ei treime să se simtă în pielea actorului. Astfel a luat naştere ideea unui spectacol în care rolurile să fie distribuite doar între regizori, ideic la înfăptuirea căreia, Stanislavski a [) aşil numai decât. Am fost martor la prima, repetiţie a acestui spectacol al regisiorilor.

Vreo zece regizori, ja Antre care V.G. Sabnovs, chi, E. STeleşova, N.M. Goroiacov şi alţii, s-au adunat în sala de npeiiţii din stradela Leonlievsebi. Se mai aflau prezenţi, dar ca simpli spectatori, neavând a face cu spectacolul, N.V. Egorov, directorul comercial al teatrului, 11. C. Tanianţeva, secretara lui Constantin Sergheevici, câteva actriţe şi păţiva actori ai teatrului.

Toată lumea s-a aşezat în jurul unei mese mari, aşteptând cu emoţie apariţia lui Stanislavski. Lucrurile se petreceau dacă nu mă înşel în primăvara anului 1938, cu puţitie luni înaintea morţii lui. Stanislavski nu se simţea bine, forţele îl părăseau şi la toate a, costea se adăugase o gripă c. n o ompli (am, din care abia se restabilise. Privirile celor jirezenţi erau îndreptate spre uşa de intrare, pe unde urma să apară Stanislavski. Era îndeajuns de târziu şi în încăpere începuse să se tF4

d

Întunece. Deodată, în această semiobscuritate se ivi o pereche ciudată: mai întâi o soră de caritate într-un hatat alb susţinând de braţ pe Stanislavski, cu părul, tot albit, înalt de statură şi adus din spate. Mişcându-şi anevoie picioarele, el se îndreptă spre masă, salută pe toţi cu o înclinare a capului şi-şi ocupă locul.

— Ei, ce aveţi de gând să jucaţi? – întrebă el pe regizori, după primele discuţii cu chestiuni generale.

— Am vrea să încercăm., Nunta” lui Gogol.

— „Nunta”? of, of, of, dor de ce aţă ales tocmai o piesă atât de grea? Ei, de altfel, e indiferent… mă rog…

Mi-a fost dat să citesc cândva un roman satiric neterminat, rămas în manuscris, al unui dramaturg sovietic, extrem de talentat şi care azi nu mai este în viaţă. Acolo tânărul dramaturg îşi destăinuia frământările în legătură cu mojdarea. j) rimei sale piese de teatru. (El se referea ta Teatrul Academic de Artă).

Într-o viziune evident satirică, apărea în roman regizorul, în care nu era greu să recunoşti ca prototi}) pe Stanislavski. Ca]) itolul despre care vă vorbesc, povestea momentul.ro]) otării piesei în fala jaiiicipalului regizor, adică în fala lui Stanislavski. Se înfăţişa o scenă de dragoste, a cărei interjaetare îi pliicea mult tânărului dramaturg. A (; eshi era uimit de faptul că tocmai scena

pare lui îi părea admirabilă nu dădea nicio satisfacţie regizorului. După vizionare, Stanislavski a spus cam următoarede:

— E groaznic!... Asta-i doar o scenă de dragoste! Dumneata nu iubeşti deloc pe femeia asta! ştii dumneata oare ce-i dragostea? Asta înseamnă: îl) tul pentru ea!... înţelegi? Iată, mă aflu aici]) pentru această fiinţă, stau pentru ea, umblu pentru ea... Tot ce fac, fac pentru ea... Se înţelege?

Şi deodată izbucni:

— Ihnuziterii!!!

Aceştia, speriaţi, îşi fac în grabă apariţia:

— Aduceţi o bicicletă.

Acest ordin neaşteptat zăpăci cu totul pe dramaturgul neexperimentat ca şi pe actorul care-l iiderpreta pe tânărul îndrăgostit. După ce s-a adus bicicleta, Stanislavski ceru actorului, devenit deodată palid, să se plimbe pe bicicletă în jurul iubitei sale.

— Trebuie s-o faci pentru ea, mă înţelegi?

Numai pentru ea...

— Dar... eu... nu ştiu... nu ştiu deloc să umblu pe bicicletă...

— Dar pentru ea, Trebuie să ştii să umbli. Hai, te rog...

Autorul romanului urmărea, prin redarea acestei repetiţii, să ironizeze în mod fin şi răutăcios, principiile de muncă, regizorală ale lui Stanislavski. În realitate însă, lăsând la o parte unele exagerări, care dau întâmplării un caracter umoristic, metoda de lucru descrisă, şi care era tipică lui Stanislavsphi, ne j) area bine cunoscută, fără să ne pânvoace sentimentul pe care îl sconta evident autorul romanului.

Ceva asemănător s-a petrecut şi la repetiţia spectacolului jucat de regizori: Stanislavski propuse interpreţilor „Nunţii" lui Gogol să facă un exerciţiu din

cele mai simple.

— Atenţie… rog pe fiecare din dumneavoastră să scrie câte o scrisoare. Executaţi aceasta cu ajutorul unor obiecte imaginare, ţinând seama de toate amănuntele: cum veţi lua tocul, cum veţi apropia călimara, cum o veţi deschide, cum veţi cerceta dacă are cerneală, cum veţi lua hârtia etc. Cu, cât vor fi mai multe amănunte, cu atât mai bine. Nu vă grăbiţi, adânciţi-vă în această îndeletnicire, de parcă aţi face toiul pentru dumneavoasU a şi nimic pentru spectacol…

Constantin Sergheevici urmărea cu atenţie executarea exerciţiului propus, îmbiind la această îndeletnicire nu numai de interpreţi, ci şi întreaga asistenţă. Se lega de fiecare delaiiu, ne silea să executăm de mai multe ori acelaşi lucru şi, nu ştiu de ce, toate indicaţiile sale le adresa mai, cu seamă directorului comercial al teatrului care, din (curiozitate, lua parte la această temă de lucru în comun. Ne este greu să ne închipuim cum ar fi evoluat procesul de jiregălire a viitorului spectacol cu piesa lui Gogol, inaugurată printr-un exerciţiu alcătuit din cele mai elementare acţiuni fizi) ce, fără nicm legătură cu subiectul piesei, după cum nu-mi dau seama care ar fi putut fi etapa imediat următloare. Aceasta a fost prima şi singura rej) etilie. Starea sănătăţii, ca şi alte cauze, nu-i îngăduiră lui Constantin Sergheevici să continue această mutică, al cărui plan prevedea desigur folosirea unor noi metode experimentale, dacă ţinem seama mai ales de problemele specifice pe pare şi le pusese în faţă.

Experimentul cu grupul de regizori fusese numai un episod întâmplător intervenit, în toiul muncii de bază, pe care

Stanislavski o începuse mai demult cu un grup de actori, având în frunte pe regizorul N.M. Ghedrov, pentru punerea în scenă a comediei, Tartuffe” a lui Molière.

Pentru a-şi asigura posibilitatea unei activităţi rodnice şi a unei depline traduceri în viaţă a planurilor sale, Stanislavski ceruse ca echipa de actori distribuiţi în viitorul spectacol cu „Tartuffe” să fie scutită de orice alte munci de teatru, cu excepţia participării la spectacolele din repertoriul în curs.

Unul din motivele ce determinaseră, pare-se, alegerea piesei, fusese tocmai numărul ei miic de personaje, ceea ce îngăduia teatrului să pună la dispoziţia lui Stanislavski – şi fără nicio stânjenire a activităţii – un mănunchi de actori eliberaţi de alte obligaţii.

Al doilea motiv fusese dorinţa lui Constantin Sergheevici de a demionsira pe viu valabilitatea generală a principiilor sale regişorale şi nu numai aplicate asujiră unui material tipic Teatrului Academic de Artă – repertoriul Gebov, cum se credea de obicei. La toate acestea, se mai adaugă şi faptul că piesa îi plăcea lui Stanislavski, care, după cât se pare, mai începuse odată pregătirea ei, dar, din motive necunoscute, n-o putuse duce la capăt.

În grupul celor ce participau la pregătirea piesei erau; Ghedrov (regizorul, conducătorul grupului şi interpretul rolului lui Tartuffe), Grupper-Gehova şi Bogoiavlenscaia (în rolul doamnei Pernelle), Goreneva (Elmira), Geirot (Cleant), Bendina (Dorina), Borducov (Damis), Miheeva (Mariana), Ghisteacov (Vaiere) şi eu ca interpret al lui Orgon.

În decursul procesului de pregătire a spectacolului, s-au mai produs mici modificări în componenţa echipei: O.L. Grupper-Gehova nu a j) putut lua parte activă ta repetiţii şi rolul doamnei Pornelle a revenit cu totul actriţei Bogoiavlenscaia. Abiâi mai târziu, duj» a ce „Tartuffe” s-a jucat de mai multe ori pe scena Teatruini Academic de Artă, O.L. Grupper Gehova a reintrat în distribuţie şi a jucat de câteva ori.

Din grupul de interpreţi a mai ieşit Borducov, fiind înlocuit prin A. Mi. Goniissarov. Dar – asta numai după moartea lui Stanislavski – când răspunderea realizării spectacolului a trecut integral pe seama lui Ghedrov. Tot Ghedrov a introdus şi pe interpreţii rolurilor episodice: Voinova (ser viitoarea doamnei Pernelle), Curocichin (Loyal) şi Chirilin (ofiţerul).

În afară de interpretarea rolurilor ce le aveam, Bogoiavlenscaia şi cu mine mai luam parte şi la munca de regie. Bogoiavlenscaiia îndeplinea diferite atribuţiuni răzleţe ale lui (Jhedrov la repetiţiile cu actorii tineri, iar eu controlam scenele în care Chedrov apărea ca actor.

În prima sa convorbire, Constantin Sergheevici şi-a dat osteneala să se pună de acord cu fiecare dintre noi asupra caracterului muncii şi raporturilor noastre reciproce. El făcea apel la sinceritatea şi probitatea noastră.

— Ţin să vă precizez, de la început, că vă voi desiluziona cu anticipaţie, dacă vă interesează numai posibilitatea interpretării unui rol nou, cu ajutorul unei tehnici uşor reînnoite. Nici nu-mi trece prin gând să mai pun în scenă încă un spectacol! Laurii de regizor nu mă mai interesează acum; un spectacol în plus sau în minus nu mai are niciu însemnătate pentru mine. Îmi) ortant pentru mine este acum să vă transmit vouă ceea ce am adunat în decursul unei vieţi întregi. Vreau să vă învăţ să interpretaţi nu un singur rol, ci roluri. Vă rog să vă gândiţi bine. Actorul însuşi trebuie să-i, ucreze, cu sine neîncctaţ, în vederea ridicării valorii lui profesionale. El trebuie să nă, zuias (; a a deveni cât mai curând un maestru, în toate rolhrile şi nu numai în acela pe cai e-l pregăteşte.

Vă rog să-mi spuneţi cinstii: vreţi să învăţaţi? Fiţi însă sinceri. Aici nu e nimic ruşinos: sunleţi oameni maluri, fiecare din voi îşi are de pe acum reputaţia lui, titlurile sale, fiecare dintre voi este îndreptăţit să se considere un

maestru desăvârşit şi poate nădăjdui să trăiască jiană la sfârşitul zilelor sale pe baza măiestriei sale.

Interpretarea a două-trei robiri de prima mână vă poate atrage mult mai mult decât o învăţătură ostenitoare şi grea. Înţeleg] se dejilin aceasta. Aveţi suficientă bărbăţie de a recunoaşte. Voi avea o mai (mare stimă pentru o recunoaştere onestă – decât pentru nişte încercări linguşitoare de a-mi face pe plac... Trebuie să vă previn însă, cu hotărâre, că, fără o astfel de învăţătură, veţi ajunge la un impas în creaţia voastră.

Prin natura ei, activitatea Teatrului Academic de Artă cere o permanentă reînnoire, o muncă îndârjită şi constantă cu voi înşivă. Ea se bazează pe întruchiparea şi redarea unei vieţi vii, organice şi nu suferă forme şi tradiţii închistate, oricât de minunate ar fi ele. Este o artă vie, ca tot ce există într-o dezvoltare şi mişcare continuă. Ceea ce ieri a fost bun, astăzi nu mai valorează nimic. Acelaşi spectacol nu mai este mâine, ceea ce a fost astăzi. O asemenea artă are nevoie de o tehnică cu totul-s}) ecială – nu de tehnica studierii unor anumite metode teatrale, ci de tehnica însuşirii legilor naturii creatoare a omului – de iscusinţa de a înrâuri şi dirigui această natură, de capacitatea de a vă dezvolta, cu fiecare spectacol nou, resursele şi intuiţia voastră Croatoare. Aceasta este tehnica artistică sau, cum o denumim noi, psihotehnica. Calităţile, cărora această tehnică le dă naştere, trebuiesc aşezate la temelia ai lei h atrului nostru; ele Irehue să-i deosebească de celelalte. Ac Castă artă este minunată, însă – repet – cere o muncă necurmală şi încordată cu voi înşivă. Iu caz contrar, va degenera mai repede decât credeţi, nu va da niciuu rezultat şi teatrul acesta va coborî sub nivelul unui lealru obişnuit de profesionişti. Şi vom coborî chiar sub acrst nivel, fiindcă acolo, cel puţin, există relele ja ofensiotiale solid stăpânite şi studiate, există tradiţii bine stabilite *ce* să îi ansmit din gelu ralie în gem-

ralie. Poate aşa stea sunt suficienb pentru a menţine asemenea teatre pe linia unor anumite caii lăţi şi la un anumit nivel. Arta noastră, însă, este nespus de gingaşă şi va muri curând dacă voi, creatorii ei, nu vă v (şi îngriji în mod statornic s-o duceţi înainte, spre dezvoltare şi perfecţionare.

Stăpânirea tehnicii trebui să preocupe întregul ansamblu al teatrului nostru, de toţi actorii, ca şi pe tot. i regizorii. Arta noastră este colectivă. Numai câţiva străluciţi interpreţi izolaţi nu ne pot satisface. Trebuie să n-o închipuim spechicolul ca o îmbinare unitară, armonioasă a tuturor elementelor sale – ca o operă de artă, integrală.

Părăsind viaţa, vreau să vă predau bazele acestei tehnici. Ele nu]) ot fi redate nici în scris, nici prin cuvinte. Ele trebuie studiate în c-adrul muncii practice. Dacă veţi ajunge la îi zultate taine şi veţi înţelege această tehnică, atunci n veţi răspândi şi dezvolta continuu.

Vreau să vă mai spun un secret. La drept vorbind, „sistemul” meu cuprinde cinci sau zece porunci, care vă dau putinţa să interpretaţi în mod just toate rolurile voastre din decursul unei vieţi întregi.

Ţineţi minte însă; după o anumită perioadă de timp (palm – cinci ani), orice actor mare şi neîngăduitor cu sine. Însuşi trebuie să înceapă a învăţa din nou. Are nevoie de refacerea glasului, care se uzează cu timpul şi de curăţirea naturii sale creatoare de zgura ce s-a prins de ea, ca de pildă, coctietării, mulţumirea-de-sine, ele. Ridicarea nivelului artistic trebuie urmărită zi de zi, iar, după cinci sau şase ani, vă sfătuiesc să vă întoarceţi, pentru şase luni sau chiar mai mult, la învăţătură.

Înţelegeţi acum sarcina ce vă stă înainte? Insist, iarăşi, să nu vă gândiţi la spectacol, ci numai la învăţătură şi mereu la învăţătură. Dacă sunteţi de acord, hai să începem, iar, de nu, să ne despărţim, fără nicio supărare.

Voi veţi pleca la teatru să vă continuaţi treburile, iar eu voi aduna altă echipă, spre a face ceea ce consider ca o datorie a mea faţă de artă.

Apoi, începură lecţiile practice predate la început de către M.N. Cliedrov, sub directa supraveghere a lui Stanislavski, lecţii cu un caracter profund original. Voi reveni la ele mai târziu.

Este cunoscut tuturor că Stanislavski vedea viitorul teatrului în consolidarea şi dezvoltarea principiilor realiste. El socotea că numai o artă realistă, cu rădăcini ideologice, reflectând eu exactitate „viaţa spiritului, omenesc" poate constitui un mijloc de educare, de înrâurire a spectatorului. De aceea, el căuta să traducă în fapt, cât mai concret şi mai organic, concepţiile sale totdeauna profund realiste. Şi, în acest scop, actorul trebuia dezbărat mai întâi de întregul balast al formulelor profesionale, de şabloanele care ascund-spectatoru lui sufletul său de om viu, readucându-l astfel pe interpret la viaţă.

— În muncă – ne spunea Constantin Sergheevici – trebuie să porniţi totdeauna, în primul rând de la Voi, de la însuşirile voastre naturale; în al doilea rând, de la legile creaţiei şi – în al treilea rând – trebuie să vă supuneţi logicei altui om, adică omului-rol, adică personajului pe care-l interpretaţi. N-aş putea interpreta niciun rol până când nu aş face o curăţenie generală a. grajdurilor lui Augias din sufletul meu creator, până când nu m-aş dezbăra de vechile mele şabloane.

C.S. Stanislavski urmărea acea formă superioară de artă realistă a actorului, care să continue tradiţiile teatrului rus, şi care să fie, totodată, cât mai actuală, mai înaintată şi convingătoare.

El ne sfătuia să pornim la lucru (lela noi înşine, de la calităţile noastre naturale, supunându-ne logicei celuilalt om – adică rolului. Dobândind logica unui alt om şi

întruchipând-o pe scenă, actorul acţionează natural şi, în acelaşi timp, trăieşte, cu propriile sale simţuri; pipăie, miroase, ascultă, vede cu integritatea propriilor sale organe şi nervi, deci acţionează natural, fără să interpreteze sau să înfăţişeze acţiunea.

— Arta – ne învaţă Constantin Sergheevici – începe atunci când încă nu există rolul, la numai acel „eu" al actorului în circumstanţele" date de piesă. Când interpretul nu descopere acest „eu", atunci se pierde în meandrele rolului şi se uită la el din depărtare, copiindu-l numai. Muncind după sistem, vă veţi comporta natural şi bine, sau natural şi prost – dar nu veţi afecta cu naturaleţe ca, bunăoară, Coquelin. i) A afecta cu naturaleţe este o artă foarte dificilă, care cere timp îndelungat, efort constant, răbdare şi darul de a şlefui mereu. Noi nu putem face şi nici nu ne place aşa ceva. Cred că aşa e bine, deoarece dacă arta lui Cocquelin te uimeşte atât cât o vezi, arta Erinolovei intră în viaţa ta, îţi pătrunde în suflet.

Stanislavski îndemna şi învăţa pe actori iscusinţa de a percepe, în mod direct şi de fiecare dată într-un chip nou, evenimentele de pe scenă.

— Metoda mea constă în a şti să-ţi creezi în tine însuţi prilejul pentru manifestarea unui sentiment de moment. Eu, astăzi voi acţiona aici imediat, bunăoară voi înfiera pe Cicicov, îl voi aresta, etc. Ai fost lăudat pentru interpretarea unui fragment din rol, ai fost lăudat pentru un gest, pentru o intonaţie. Nu te lăsa ispitit de ele? nu le păstra, înlocuieşte-le cu ceva mai interesant, pentru a evita şablonul. Ia un burete şi şterge-le.

Nu s-ar putea spune desigur că la ultimele repetiţii cu „Tartuffe" – Stanislavski ne-ar fi expus ceva absolut nou, contrar tuturor principiilor anterioare ale sistemului său. Aceasta se va vedea din descrierea repetiţiilor pu piesa „Tartuffe". Dar, de data aceasta, metoda de lucru a lui Constantin Sergheevici a căpătat o mare perfecţiune, o

mare concretizare.

Mare actor francez (Ib” – 19 u9) (N. trad.)

ce s-a manifestat prin definirea ei drept „metoda acţiunilor fizice”.

Noi ştim că, în decursul întregii sale activităţi, Stanislavski a căutat în sistemul său diverse puncte de sprijin, ba într-o însuşire, l) a într-alta; acestea erau sau ritmul, sau gândirea, sau tema şi aşa mai departe.

Pentru el, toată baza sistemului se rezuma la acţiunea fizică şi de aceea căuta să înlăture tot ce putea întuneca sau estompa această noţiune. Dacă cineva dintre noi îi reamintea procedeele lui mai vechi, Stanislavski se prefăcea cu naivitate că nu înţelege despre ce este vorba.

Astfel, cineva îi puse odată întrebarea:

— Care este specificul situaţiei din această scenă?

Constantin Sergheevici întrebă nedumerit;

— Adică, cum specificul situaţiei? Dan, ce-i asta? N-am auzit niciodată vorbindu-se de aşa ceva…

Ceea ce nu era adevărat. Cândva, această expresie fusese pusă în circulaţie chiar de Stanislavski. Totuşi, în cazul de atunci ea ar fi împiedicat concentrarea atenţiei noastre şi îndreptarea ei în direcţia urmărită. De aceea, se ferea el de orice întoarcere în trecut, care ar fi putut împiedica dezvoltarea înspre ţelul urmărit. Când una dintre actriţe i-a mărturisit că păstrează notiţele amănunţite ale repetiţiilor sale, la care participase eu am în urmă şi l-a întrebat ce să facă cu această (omoară, Constantin Sergheevici i-a răspuns:

Pune-le pe foc!

Calitatea vitală cea mai convingătoare a artei noastre o constituie sinceritatea, Tot (cea ce spui, tot ceea ce faci cu sinceritate, nu provoacă niciodată îndoială. Un râs sincer este totodată molipsitor; un râs fals, pridăcut, e respingător. Lacrimile adevărate impresionează totdeauna; în schimb, spectatorul nu va crede niciodată într-o durere

prefăcută şi în lacrimi false. Farmecul omului îl constituie sinceritatea. Un actor care ştie să fie sincer pe scenă, nu poate să nu fie fermecător. Iată de *co*, nu putem despărţi farmecul actorului de creaţia lui. Acelaşi actor e captivant într-un rol, în care a reuşit să fie sincer, şi, dimpotrivă, devine de nesuferit într-un rol în care n-a izbutit să dovedească această calitate. Cunoaştem mulţi actori fermecători în viaţă; actori cu admirabile calităţi fizice „cu timbru vocal foarte plăcut, dar lipsiţi de darul scenic. Îndată ce apar pe scenă tot farmecul li se spulberă!

Măiestria de a fi sincer pe scenă este însuşi talentul scenic. Ce însuşire comună caracterizează pe toţi murii noştri artişti? Sinceritatea comportării lor scenice. Prin ce a fost mare G.A. Varlamov? În ce constă umorul lui inimitabil? În burta lui? În picioarele lui butucănoase? În figura lui grotescă? În vocea lui? Desigur că nu! Există şi alţi actori care au sunt mai prejos sub raportul aspectului fizic. Şi totuşi Varlamov este o apariţie unică în istoria artei teatrale. Varlamov este Varlamov, pentru că este un talent neîntrecut, iar calitatea talentului său se reduce, în primul rând, la capacitatea de a trăi cu maximum de intensitate ficţiunea scenică şi de a acţiona organic pe scenă. Aceste daruri le avea şi actriţa V.V. Strelscaia. Când aceşti doi mari actori se întâlneau pe scenă, făceau minuni, ştergând delimitarea dintre scenă şi viaţă. Deşi incan deseori în comediile, în vodevilurile şi în piesele cele mai stupide şi mai lipsite de conţinut, reuşeau totuşi să cucerească spectatorul prin expresivitatea şi firescul interpretării lor. Această calitate sau mai bine zis talentul scenic a fost dat acestor actori cu atâta dărnicie, încât i-a permis lui Varlamov, care niciodată n-a muncit cu el însuşi, să-şi termine cariera ca un man artist. El ar fi fost însăşi mai mane (buâă or fi posedat şi alte cablaţi nece, sfm oricărui artist. V.N. Davîdov a spus: „Daţi-mi talentul lui Varlamov şi voi cuceri lumea întreagă”. Cât de preţioase trebuie să fi

fost calităţile lui Varlamov, dacă ele au putut să-i aducă o faimă atât de mare!

Descoperirea adevărului,]) ulinţa de a le supune spontan, în încredere, cu deplină sinceritate evenimentelor din j) iese, dibăcia de a urmări necontenit linia logică a acţiunilor tale, (l (ţ a crede sincer în logica străină ţie ca în i ta proprie, iată dezideratele lui Stanislavski faţă de actori. Asta voia să obţină de la noi în „Tartuffe”… Astfel de calităţi se manifestau cu uşurinţă datorită intuiţiei unui Varlamov, dar puteau fi şi rezulta lui unei munci încordate. Aceasta, ora opinia lui Stanislavski.

Problema mijloacelor ce trebui se întrebuinţate spre a atinge ţolul de mai sus pentru al căror studiu fuseserăm chemaţi de către Stanislavski era extrem de complicată. Constantin Sergheevici ne prevenea, de multe ori, împotriva folosirii unor criterii raţionale şi reci în creaţie. El ne cerea acţiuni şi nu raţionamente.

Când actorul nu are curajul să-şi arate voinţa, când nu vrea să creeze, el trece la raţionamente. Acestea sunt opintirile şi tropăielile pe loc ale unui cât care nu este în stare să mişte căruţa. Ca să ne comportăm curajos şi să nu batem în loc, se cuvine să ne facem educaţia acţiunii noastre. Gând dorim un lucru, să-l ducem la îndeplinire cu curaj. Acţiunea izvorăşte din voinţă, din intuiţie, iar raţionamentul izvorăşte din creier, din cap. Când sunteţi în impas folosiţi metoda mea, care vă deschide calea spre creaţia izvorâtă din natura organică a artistului. Susţinând că natura organică este forţa hotărâtoare în creaţia actorului, Stanislavski a creat sistemul prin care te poţi apropia de ea. Niciodată Stanislavski nu a ignorat elementele comportării fizice ale actorului, în procesul creării unui personaj. Chiar în munca de pregătire a piesei „Delapidatorii” îmi amintesc insistenţa, cu care Constantin Sergheevici, atrăgea interpreţilor atenţia ca să-şi controleze orice acţiune fizică, oricât de neînsemnată,

pentru a o îndeplini strict şi desăvârşit. Această insistenţă devenise şi mai stăruitoare în pregătirea piesei „Suflete moarte”, chiar cu mult înainte dii a fi început eu să descriu cele petrecute la aceste repetiţii. Dar mai cu seamă în ultima perioadă a activităţii sale, adică cu prilejul repetiţiilor piesei „Tartuffe”, Stanislavski a formulat acest element drept unul de importanţă primordială.

Spre deosebire de ceea ce spuneau acei emuli ai săi, lipsiţi de însuşiri artistice, nu trebuie să credem că Stanislavski vedea în acţiunea fizică şi în alte mijloace ale tehnicii regizorale un scop în sine. Procedeele tehnice ale regiei sau pedagogiei ale lui Stanislavski aveau numai un rol ajutător pentru atingerea lehdiii principal: *întruchiparea cât mai complexă a sensului ideologic, a imaginii scenice*. Însăşi alegerea acţiunilor fizice şi a circumstanţelor date era totdeauna condiţionată la el de intenţiile finale.

Ar fi, de asemenea, o greşeală dacă am privi acţiunea fizică înfăţişând acţiunea numai din punct de vedere plastic. Nu, acţiunea fizică este o acţiune reală, cu un scop bine definit, îndreptată negreşit spre realizarea unui scop şi care, în momentul îndeplinirii ei, se preface într-o acţiune psihofizică.

Lucrând cu noi, Constantin Sergheevici îşi începea invariabil observa ţi unde cu cuvintele:

— Ei, ce este aici sub aspectul fizic?

Aceasta însemna că scena trebuia tradusă într-un limbaj al acţiunii fizice şi cu cât acţiunea era mai simplă, cu atât va fi mai bine. Astfel, marea scenă a explicaţiei dintre Tartuffe îşi Elmira, conţinând şi monologuri alternative, de mare lungime, a fost redusă la o acţiune fizică dintre cele mai simple: Elmira reuşeşte prin îndemnuri abia perceptibile ca Tartuffe – să facă un pas greşit şi să cadă în cursă.

— Cum ai s-o arăţi? Nu ai nevoie de text. Alcătuieşte-

ţi o schemă a acţiunilor dumitale, închipuieşte-ţi modalitatea de a-l atrage pe Tartuffe în mrejele dumitale, ţinând seama de fiecare acţiune a lui. La rândul dumitale – se adresă Constantin Sergheevici lui Chedrov, interpretul rolului Tartuffe – stabileşte-ţi comportarea în situaţia de faţă, socotind ce ţi-ai putea îngădui aici şi acum, faţă de Elmira, faţă de stăpâna casei, faţă de o doamnă nobilă.

Sau să luăm o altă scenă, de pildă aceea în care Orgon „O caută pe Mariana, spre a o sili să semneze contractul de căsătorie, iar Elmira, Cleant şi Dorina îi stăm împotrivă. Care eşti; acolo acţiunea fizică?

— Nu-mi vorbiţi despre sentimente; sentimentul nu se poate fixa. Putem memoriza şi fixa numai acţiunea fizică. Jii cazul de faţă, această acţiune se poate defini prin verbul „a ascunde”. Trebuie să ascundeţi pe Mariana de crudul ei lată, la, încercaţi. Cum? Dacă vă veţi purta după calapodul actoricesc, vă veţi aşeza înaintea ei, cu mâinile la spate, simulând în privire o expresie de îngrijorare etc. Din punct de vedere creator, însă, nu ştiu cum vă va reuşi. Esenţialul este că trei) ne s-o „ascundeţi” pe Mariana.

Stanislavski ne interzicea categoric la aceste repetiţii să învăţăm textul. Aceasta era una dintre condiţiile obligatorii ale, muncii noastre şi atunci când, cineva începea deodată să rostească la repetiţie versurile lui Molière, el întrerupea numaidecât lucrul. Constantin Sergheevici socotea că actorul ajunge în impas, dacă se agăţa de îl) xt, de cuvinte şi încă de textul exact al autorului.

După dânsul, interpretul izbutea o creaţie adevărată, ori de câte ori schema acţiunilor pur fizice, pe care era construită, scena respectivă, era întovărăşită de un minimum de cuvinte, care aveau doar un rost ajutător.

Stanislavski ne interzicea, în mod categoric, folosirea metodelor obişnuite de lucru ale altor teatre. La repetiţiile noastre, nu ne cerea nici să învăţăm textul rolului, nici

stabilirea punerii în scenă. Textul trebuia citit numai pentru determinarea liniei fizice.

Constantin Sergheevici observa adeseori:

— Fără text, fără punere în scenă, cunoscând numai cuprinsul fiecăruia dintre scene – dacă interpretaţi totul după schema acţiunilor fizice, rolul vostru va fi pregătit în proporţie de cel puţin treizeci şi cinci la sută. În primul rând „trebuie să găsiţi succesiunea logică a acţiunilor voastre fizice. Numai în acest mod trebuie pregătit un rol.

Un pictor, înainte de a trece la zugrăvirea celor mai complexe şi mai subtile momente psihologice ale tabloului săutrebuie să-şi „aşeze", să-şi „j) una" în picioare sau să-şi „culce" modedul peniruca să se creadă că, într-adevăr, el stă „în picioare", „şade" sau „este culcat". Avva sta este tocmai sebema viitorului tablou. Oricic subtililăţi ar introduce artistul în tabloul său, odată ce legile fizice sunt cărcate şi nu există în tabloul adevărul şi dacă figura omenească, înfăţişată ca şezând, nu „şade" într-adevăr, atunci această subtilitate nu-şi va îndeplini rostul întocmai, aceeaşi importanţă o are linia acţiunilor fizice ale rolului în arta actorului. Ca şi piictorul, actorul trebui! – să-şi., aşeze", „să-şi lase în picioare" sau să-şi „culce modelul". Lucrurile, însă, se.com}) li (; à la noi, actorii, pentru că noi suntem în acelaşi timp şi jucători şi model C – şi trebuie să găsim nu o poziţie statică, ci una dinamică, pentru un [lersonaj acţionând în diverse împrejurări… Viat timp cât schema nu a fost găsită şi conturată, atâta timp cât actorul nu eşti! tu redinţat de expresivitatea comportării sale fizice, nu are voie să se gândească la, altceva.

În ultima pericadă a căutăribtr sale, Stanislavski a atrit) uit o importanţă hotărâtoare creării scheini i atâţiunilor fizice ale rolului.

— Lucrând la pregătirea rolului – continuă Stanislavski – trebuie, în primul rând, să întăriţi linia acţiunilor fizice, fiindu-vă chiar folositor s-o înregistraţi în

scris; în al doilea rând, se cuvine să-i verificaţi şiruiâtura şi, în al treilea, rând, să începeţi în mod curajos a aelioiia, fără să staţi prea, mult, pe gânduri. De îndată ce veţi intra în acţiune, veţi resimţi imediat nevoia de a justifica aceste acţiunii Asta este calea pe care, urmând-o, actorul se poate apropia mai sigur de realizarea pe care Stanislavski o numeşte arta retrăirii, spre deosebire (le arta reprezentării. Comportarea, naturală, organică „sinceritatea emoţiilor, credinia în ficţiunea artistică, sunt.

tocmai însuşirile, cu adevărat convingătoare în teatru, acelea care cuceresc pe spectator şi îi înrâuresc sufletul.

Acestea sunt calităţile artei marilor maeştri ai teatrului, care ne servesc drept îndrej) l-ar.

— Este cu neputinţă să vă însuşiţi dintr-odată rolul – no învăţa Constantin Sergheevici.

— Un rol cuprinde totdeauna multe lucruri neclare, de neînţeles şi cu greu de învins. Deac Mâea, începeţi cu ceea ce este mai evident, mai accesibil, cu

(îeea ce se reţine mai uşor. Căutaţi adevărul acţiunilor fizice.

C Cle mai simple şi mai evidente. Adevărul acţiunii voastre fizice adiu (e cu sine convingerea şi ((C Ca ce urmează va trece ia activul., eului" vostru, transformându-se în acţiune. În creaţie.

Eu vă deschid drumul spre creaţie.

Folosind metoda acţiunilor fizice, (îăpălând convingerea.

În domeniul simţămintelor ijimge,]) (! drumul (; el mai actului creator, actorul pălriinde adevărate, al emoţiilor profunde: t scurt, la crearea" (mă «: îmi scenice

Şi această metodă îngăduc iiilerprelului să menţină şi (chiar să dezvolte scenică, odată creată.

— Atunci când linia acţiunilor fizice este bine adaptată unor circumstanţe dale, vii şi personale continuă

Star, iislavski – atunci când ea este bătătorită printr u immcă asiduă, pierderea emotivităţii nu este gravă, lleveniţi la acţiunea fizică şi tocmai aceste acţiuni fizice vă vor înapoia sentimeut (il C voastre pierdute.

Pentru actor, comportarea fizică nu este numai un îndreptar fără greş în procesul de pregătirea a rolului, („i, în acelaşi timp, un mijloc principal pentru reedizarea e. xpresivităţii.

ŞI JIU este o întâmplare faptul că Stanislavski definea pe actor diâpt un maestru al acţiunilor fizice.

Nimic nu redă mai luminos şi mai convingător stai-ea sufletească a omului decât comjcortarea sa fizică, adică o serie întreagă de acţiuni fizilce. De altfel, la aceleaşi mijloace au reîcurs foarte des marii maeştri ai scenei. Atunci când ne viu în minte capodoperele de realizare actoricească – deşi izolate

— Ide unor actori ca Ermolova sau Savina Cât Davîdov său;

Dalmatov, noi exclamăm, în majoritatea cazurilor;

„Vă amintiţi de scena, în care i se aducea la cunoştinlă cutare sau cutare lucru, cum îşi scotea cu un gest nervos mănuşile, le azvârlea pe canapea şi se îndrepta spre masă?

Sau:

„Desigur că vă amintiţi scena în care solul voia să şir îl”.

ce mucul ţigării în scrumiera unde se afla ţigara amantului ei, şi cu câtă repeziciune eroina îi oferea soţului o altă scrumieră?

Sau:

„Vă aduceţi aminte de jocul cu oglinda al Eleonorei Duse. În ultimul act din „Dama cu Camelii”?

S-ar putea cita cu uşurinţă nenumărate exemple. V.N. Davîdov, marele maestru al cuvântului, acest virtuos incomparalnt al dialogului şi monologului, îşi încununa de

obicei culmea fiecărui rol printr-o spectaculoasă, iauză în interpretare”. În acele momente, printr-un număr redus de cuvinte sau chiar fără să rostească vreun cuvânt, ci numai printr-o acţiune fizică – temeinic gândită şi concentrată – el exterioriza sentimentele cele mai asennse ale personagiului, dezvăluind abia atunci spectatorului întreaga-i fire.

— Cele cinci simţuri ale noastre pot fi descompuse în cele mai mărunte acţiuni fizice şi înscrise pe o fiţuică – preciza Stanislavski, la una din repetiţiile comediei „Tartuffe”.

Considerând acţiunile fizice drept olementuli esenţial al Expresivităţii scenice, Stanislavski era deosebit de exigent cu actorii în această privinţă. El perea totdeauna precizie şi îndemânare în executare, căutând să obţină, dacă mă jmt exftriina astfel, o bună „dicţiune” a, acţiunilor fizicic în acest scop, recomanda o atenţie specială în exerciţiile cu obiecte imaginare, care trebuiau să facă parte din „toalela” cotidiană a artistului. Exerciţiile de acţiune cu obiecte imaginare dezvoltă în actiir concentrarea – calitate atât de preţioasă în arta noastră. Printr-o asemenea gimnastică, complicând de fiecare dală, temele de lucru, fracilonfându-le în cele mai simple subdiviziuni, el dezvoltă „dicţiunea” acţiunilor fizice ale actorului.

Ni se pare că semnarea unei hârtii nu este mai mult decât o singură acţiune, dar ea poate reprezenta pentru actorularlist, în funcţie de diverse împrejurări, o sută şi una de acţiuni.

În Unii generale, semnarea unei hârtii este un gest oaroecare, fără însemnătate şi o amănunţire excesivă a acestei ac

4 luni simple poate provoca un sentiment de exasperare. Dar, în alte împrejurări, această acţiune unică poate ponstitui, pentru actor, momentul cel mai interesant

al rolului său şi atunci el va avea nevoie de o sută şi poate şi mai multe nuanţe de tot felul pentru executarea acestei acţiuni simple.

Repet, Stanislavski, în ultimele sale îndrumări date actorilor, se baza mai ales pe metoda pe care o definea drept metoda acţiunilor fizice.

— Tehnica spre care tind, n-o cunoaşte încă nimeni. Treime să năzuim însă spre această tehnică, spunea Stanislavski ta repetiţii.

Munca privitoare la piesa „Taiâuffe", iniţiată de Stanislavsetii în scop pedagogic, se desfăşura păstrând cu stricteţe f) uritatea deplină a metodei sale. Nu se făcea nicio concesie deprinderilor tradiţionale „consacrate de uzanţa teatrală, care nici nu şi-ar mai fi putut găsi rostul în acele condiţii neobişnuite de lucru, stabilite de fiecare dată, de pătre Stanislavski sau de către Chedrov. Prima clapă a muncii noastre la repetiţii, aşa numita „etapă de explorare" consta din cunoaşterea diferitelor scene şi apoi a piesei, în întregimea, ei. Chedrov, care conducea repetiţiile, căuta să obţină din partea fiecărui interpret o relatare limpede şi precisă a conţinutului, sau, mai c. exact, a subiectului piesei. Ex [) unerea trebuia să redea numai linia propriu-zisă a acţiunii, în toată concizia ei. Nu SC îngăduia nicio pălăvrăgeală (le prisos. Trebuia să râs]) undem numai la întrebările: ce s-a întâmplat? Ce a avut loc?

Simplitatea şi lipsa de artificialitate, în povestirea suiăectului, trebuiau să se asemene cu istorisirea unui copil de zece ani care ar fi văzut spectacolid. De asemeni, la început se recomanda o expunere în scris a evenimentelor din piesă.

„Sub juasca evlaviei, un bandit renumit a reuşit să pătrundă în casa bogatului burghez Orgon"… ept, etc.

Natura expunerii se modifica în legătură cu caracterul întrebărilor puse de regizor şi în funcţie de

individualitatea povestitorului. Expunerea trebuia îndreptată mereu în direcţia soluţionării viitoare a problemelor privind acţiunile fizice şi purta în sine germenul creaţiei ce trebuia să urmeze. Trecea drept un succes al povesti lorului faptul de a exprima prin

În im verb precis şi pregnant, unele etape ale luptei din casa lui iorgon. Scopul acestei relatări a subiectului era stabilirea acţiunii principale din piesă şi a contraacţiunii. După aceea, în mod firesc, urma împărlirea forţelor de luptă ale cel (» r două tabere, şi inevitabila întrebare:

„Şi dacă lupta se desfăşoară în felul acesta, atunci care este locul dumneavoastră în această îikâleştare? Care vă este poaitia, strategia, logica atiludinii dumneavotasiră?”

Atunci, se ivea momentul mai complicat, mai dificil şi mai plin de răspundere, care cerea actorului înţelegere, fantezie şi iscusiid, a de a se orienta analitic în imaterialul dramatic. Era prima încercare de a sebiţa conturul viitorului proiect de interpretare, raţiunea comportării noastre, logica bătăliei ce urma să fie dată. Helatarea peripeţiitor îicestei bătălii, a succeselor şi eşecurilor, nu trebuia să apară ca aparţinând unui observator din afară, ci ca istorisirea juirsonală a, unui partic, iţiant, a unui om direct interesat în evenimentele ce şi; petrec. Cu alte cuvinte, o relatare a unei persoane care a trăit întâmplările şi câire urmăreşte să dezvolte un interes în stxâctatori, prin ciudata dezvoltare a evenimentelor. La expunerile orale se adăugaţi noi încercări de expuneri literare, în cure erau îi (U-eciate calităţile de expresie, fiindcă, în căutarea unei forme literare cât mai precise, actorul era, silit să iidând ască auiiuza acţiunilor descrise de el. Nu avoti importanţă ducă, f» rin asemenea proct Mlt e, interprt lui nu ajungea la rezultate (leosel) de in acest sens, ci iiiporlanit! erau străduinţele lui. (În genei iil, în jtrocesul

de creaţie al actorului ori pe încercanî, chiar nereuşilă, nu se pierde fără urme, rezultatele ei put în (lii-şi; ivi jikii târziu, tocmai când iirtistull se aşteaptă mai puţin).

Atunci când stai la masă, nu este cu putinţă să întrevezi limpede şi cu toată înţelegerea viitorid contur al rolului. Este doar o muncă de cercetare, ştiind de unde se poliţe începe şi care în rocesul de concretizare! a rolului e susceptibilă d. modificări continue. Ea reprezintă munca raţională. De abia mai târziu, după terminareart petiţiilor cu „Tartuffo" şi de-a lungul întregii mele prea, etici, am pulul <spre (! ia pt! deplin colosala însemnătate a acestei etape, pe care mulţi o considerau oarecum naivă:

„Ei, şi ce-i asta? Desigur, trebuie să cunoşti mai întâi «ubieclul piesei, să determini evoluţia rolului tău şi apoi repeţi. Ce e nou aici".

Noutatea constă în calitatea muncii, în migala ei. Consacram acestei perioade „de exi) lorare" mai mult timp decât de obicei, timp ce nu s-a irosit fără folos. Fiecare întrunire a noastră ne aducea noi rezultate şi niciodată nu ne-a fost dat să vedem o asemenea pregătire a actorului pentru etapele viitoare ale activităţii sale. Fiecare dintre nor cunoştea până în cete mai mici amănunte istoria familiei lui Orgon. Începeam să credem în ac (; astă istorif, ca într-un eveniment autentic, şi în noi toţi se desluşea dorinţa să încercăm cât mai repede de a o întruchipa. Aceasta se datora metodei-s () eciale, cu ajutorul căreia direcţia de scena conducea, împreună, cu actorii, această etapă a activităţii de „explorare".

Aici s-a manifestat multă agerime, perseverenţă şi inter (vs pentru stimularea fanteziei, în vederea unei juste aprecieri şi selecţii a evenimentelor. Acestea puneau la îndemâna actorului un material viu pentru (hiscofx rircit de]) lină şi clară a tuliiror trăsăturilor (jaracleristice ale viitorului personaj şi pentru o mai adamp. a [) atrundere a ideii autorului.

Etapa ulterioară se caracteriza printr-un obiectiv special; frânarea avântului, a temperamentului actoicilor, a eventualei lor tei\dinţe sprerezultate rapide. Iată, în cazul nostru, cunoaşterii deja totul: piesa şi liniile de acţiune ale înlurilor; anumite imagini începeau chiar să mi se perinde înaiute. a ochilor.

„Hai, să repetăm mai repede, măcar unele scene izolate”.

Ni se părea că suntem) e de [din [) regătiţi, dar am fost opriţi din nou. Acum, e drept, munca nu se mai desfăşura la masa de lucru, ci începea să semene art petiţie, dar o repetiţie cu un caracter cu totul neobişnuit. Nu ni se rezervase o încăix. u o specială, o sală sau măcar nu anumit spaţiu din scenă, ci doar cele două etaje ale cabinoloP pentru artişti, aflate în culisele teatrului şi care trebuiaii să închipu (! casa eu două caturişi, cu numeroase camere a bogatului burghez Orgon. Li se propunea interpreţilor să se familiarizeze cu topografia locuinţei şi să se ocupe cu împărţirea odăilor între membrii familiei, îndeplinind acest exerciţiu cu toată grija şi seriozitatea. Distribuirea camerelor nu trebuia să constituc interprolarea unei teme teatrale, ci soluţionarea adevărată a unei probleme din viaţa de toate zilele: cum trebuia cazată, într-o casă cu douăzeci de camere, de diferite dimensiuni, o familie compusă din ze, ce persoane, fiecare de altă vârstă, cu alte îndeletniciri, cu altă fire şi eu alte nevoi, găsindu-se totodată loc pentru sufragerie, dormitoare, pentru odăile de servitori etc… Toate trebuiau să fie distribuite comod şi cu un scop bine determinat. Ni se cerea fiecăruia să ne apărăm cu insistenta interesele şi să nu permitem nicio ştirbire a lor, fireşte intimita relaţiilor existente între membrii unei familii. Era un lucru destul de interesant. Ne consfătuiam vreme îndelungată, umblam cu toţii prin poridoare, măsurăm odăile, sebi (ţam planuri, ne certam şi făceam fel de fel de presupuneri: „Şi dacă

stăpâna casei se înd) olnăveşic? Oare se va simţi bine în dormitorul ce i s-a rezervat? Nu se va auzi prea tare zgomotul, din cutare sau cutare motiv? ele". Dormitorul era mulat într-alt loc şi asta ducea la o nouă împărţire a încăperilor. După un immăr de repetiţii, am ajuns la o distribuţie destul (le comodă a odăilor şi am început., să ne instalam" inele. La sunetul gonguhii, fiecare venea din camera lui în sufrageria, comună. Dorina servea pe comeseni, alergând în sus şi în jos pe scară. Viaţa evolua liniştită şi libnită, până când, pe neaşteptate, îşi făcu ajiariţia, în casă Tartuffe.

Ne închijniiam, de asemeni, diferitele necazuri ale familiei, de exemplu, boala stăpânei, subordonând acestui fapt întreaga comportare a locatarilor: toţi se adunau ca şi înainte la masă, plecau în camerele lor după masă sau se duceau la plimbare, dar o făceau ţinând seama de împrejurarea că, într-una din camere, o persoană, dragă icclor din jur, este seriosbolnavă.

Căutam mai departe să conif) licăm lucrurile, presupunând un anumit eveniment: bunăoară, „prima apariţie a lui Tartuffe în casă". Nimeni nu-i cunoştea încă adevărata lui faţă şi toţi îl luau drept un adevărat om al lui Dumnezeu, deoarece întreaga atitudine a lui Tartuffe nu trezea, la început, niciun fel de bănuială. El era o pildă de blândeţe şi de smerenie. În chip firesc, ne purtam cu dânsul cât mai binevoitor. Pe această temă, au fost interpretate o serie de variante interesante ca de pildă: „Deşănţarea lui Tartuffe" sau „Stăpânul casei a înnebunit". Jocul trebuia dus cu sinceritatea şi încrederea naivă, proprie copiilor în jocurile lor. Lucrul ne plăcea. Mergeam bucuroşi la repetiţie şi încercam când un joc, când altul. Câteodată, izbuteam şi atunci eram mulţumiţi; alteori.

nu ieşea niiie şi eram supăraţi. „Ia, uitaţi-vă, oameni în toată firea ne îndeletnicim cu naiba ştie ce fleacuri!"

Prin teatru, se scorniseră fel şi fel de poveşti despre

rej Kiiliile noastre şi se râdea mult pe socoteala lor. Chiar şi participanlii, deşi duceau la îndeplinire cu un mare avânt temele date, nu erau pe deplin încredinlaţi de utilitatea lor. Dar, între timp, problemele, pe care ni le puneam şi pe care regizorii căutau să le rezolve, se dovedeau – fireşte – creatoare şi, r ozolvându-le, noi păşeam pe o cale certă spre lintă. Toate astea le-am înţeles cu mult mai târziu.

Constantin Sergheevici ne spuse odată:

— Închipuiţi-vă, că vă aflali cu multă lume, pe un vapor. Sta li pe punte şi luaţi masa: mâncaţi, beţi, discutaţi, faceţi curte doamnelor. Toate astea le faceţi foarte natural. Este vreo artă aici? Nu. Asta-i viaţa. Acum imaginaţi-vă un alt caz. Aţi venit la teatru pentru repetiţie: pe scenă, se amenajează puntea vaporului, se pune masa; urcaţii pe scenă şi spuneţi-vă: „Ce am face dacă ne-am afla într-o societate veselă şi am sta la masă pe puntea unui vapor?” Din acest moment, începe creaţia dumneavoastră.

Apoi, e. exerciţiile noastre în casa lui Orgon au început să aibă teme, ce aminteau din ce în ce mai mult evenimentele din piesa lui Molière: „Supărată, doamna Dernelle, maiin stăpânului casei, părăseşte demonstrativ casă, iar membrii familiei speriaţi, încearcă să o reţină”. Sau: „Orgon vrea să-şi convingă fiica să semneze contractul de căsătorie, iar ceilalţi membri ai familiei îl imploră să nu facă aşa ceva”.

— Pentru Dumnezeu, fără textul lui Molière, fără punere în scenă – ne spunea Constantin Sergheevici.

După ce am studiat câtva timp scenele după această metodă, ne-am hotărât să-i prezentăm lui Stanislavski rezultatele eforturilor noastre. Am început cu scena în care Doamna Perucile – indignată – părăseşte casa: tocmai începutul piesei. Interpreţii rosteau textul cu cuvintele lor, păstrând totuşi în linii generale, sensul piesei. Nu ne-a fost dat să interpretăm însă prea îndelung scena, căci

Stanislavski ne-a întrerupt:

— Dumneavoastră nu acţionaţi, ci rostiţi nişte simple cuvinte. Ce-i drept, nu cmintele autorului, însă v alt obişnuit cu ele, şi au devenit pentru dumneavoastră însuşi textul, sunând ca un text învăţat pe de rost. Numai că aceste cuvinte

— Ale voastre sunt mai puţin perfecte decât acelea ale lui Molière, iar pe mine nu mă interesează vorbele, ci numai comportarea dumneavoastră fizică. Ce se petrece aici sub aspectul atitudinii fizice? Vă rog să staţi jos cu toţii. Ascultaţii cu atenţie; în familia lui Orgon, situaţia este extrem de încordată. Stăpânul, casei e plecat şi a lăsat pe mamă-sa să-l îngrijească pe Tartuffe. Ea îl adoră pe acest om sfânt. Şi dacă s-a decis să plece totuşi din casa fiului ei, lăsându-l pe Tartuffe, singur, ce poate gândi fiul ei, când se va întoarce acasă? Ce scandal s-ar putea dezlănţui! Cât va j) r o fita Tartuffe de această situaţie şi cât de mult se va complica lupta de mai târziu cu ol! Trebile să faceţi tot ce i) uteţi K-ntru a reţine pe bătrâna înfuriată, iar ea nu trebuie numai să nu cedeze la arguineiileie (liimneavoastră, ci să nu îngăduie nimănui nici măcar să dezvbidă gura. Dac-a ar îndrăzni cineva, să-i rej) lice, Trebui* să-şi distrugă pe loc adversarul, să-l jignească, tăindu-i astfel orice jadia de a mai încerca să i se opună. Est o doar Molière, nu Cediov! Aici – dacă-i vorba de scandal – atunci scandal să fie! l) a (Ti. – i vorba de luptă, luptă să fie! Nu-i joc de şali, ci inateli de bo. X. Ce avem aici aşadar, sub as) ectul tildei fizice? I) efiniţi-vă conduita. Ce vă poate atrage, aici?

Imaginaţi-vă că, într-o cuşcă, se găsesc nişte tigri înfuriali. Printre ei, îmblânzitoriil, pe care sunt gata „în orice clipă, să-l sfâşie. Îmblânzitorul îi reţine numai prin faptul că nu-i. s, capă din ochi de inciunul. În ochii fiecăruia, el citeşte această intenţie şi Trebne să o curme din rădăcini, sfirea, nu se transforma în faptă. Dacă

vreunul din tigri îiuâearcă să-l atace, îmblânzitorul îl va bi, ciui în aşa fel încât acesta îşi va strânge coada între ideioare şi o la lua la fugă. Ţineţi sea, mă că în cuşcă se află nu numai unul, ci vreo cinci-şase tigri, fiecare jiregătindu-se iieniru uiii salt deznădăjduit, îndată ce îmblânzitorul l-ar siâăpa pentru o clipă din oidu. Ia, să vedem, cum o să acţionaţi? liu-ercaţi, încercaţi... Niciunul n-aţi găsit ritmul potrivit 1 Căutaţi un ritm just. Dumneala, dragule, de pildă... Nu simţi oare că nu stai într-o poziţie de luptă, ci într-una de odihnă, parcă te-ai pregăti de lectura unui ziar? (Actorul se ridică). Nu-i nevoie să le ridici. Chiar şizând, poli fi gala pentru salt. Treceţi acum la acţiune... Nu, asta nu-i necesar... Rog pe fiecare ca, stând jos.] le loc, să-şi găsească totuşi ritmul interior. Un ritm turbat, ce se manifestă prin acţiuni extrem de mărunte. Nu... nu, nu-i ceea ce Trebuie...

V. O Toporkov – Orgon
„Tartuffe” ţie Molière

r

E oare cu putinţă să nu fiţi în stare să faceţi un lucru atât de simplu? Unde-i tehnica dumneavoastră? Imediat ce vi s-a luat textul „salvator”, pierdeţi totul. Eu, însă, vreau să vă învăţ, să acţionaţi şi, înainte de toate, să acţionaţi fizic. Numai ulterior, veţi avea nevoie de cuvinte şi de idei,

pentru a întări şi a dezvolta aceste acţiuni. Acum însă, vă rog numai atât; să vă pregătiţi pentru bătălie. E oare atât de greu?

Nouă, însă, ne era într-adevăr greu. În niciun chip, nu puteam găsi ce ni se cerea. În ciuda strădaniilor lui Stanislavski, totul rămânea fără rezultat.

— Of! Of! Of!… N-aveţi voinţă… E îngrozitor! Nu putem lucra aşa.

Am încercat să-l asigurăm că avem voinţă, că suntem plini de dorinţa de a ne duce la îiidepli ni re menirea, dar faptul că nu reuşim este explicabil p pentru că totul este pentru noi absolut neobişnuit.

Nu putem începe acţiunea stând pe loc şi cu atât mai puţin acţiona într-un ritm turbat. Toiul ne pare fals, nu ne credem pe noi înşine, ne simţim stingheriţi. Mai mult: credem că acest lucru este iniţiosibil.

— Asta-i curată absurditate! Ritmul treime să fie resimţit în ochi, ca şi în cel mai mărunt gest. Acestea sunt hidruri elementare. Eu vă rog să staţi jos, într-un anumit ritm. Să vă modificaţi ritmul comportării. Sunt lucruri pe care treime să le cunoască şi un elev din anul trei.

Simţindu-se, probabil, profund jignit, nuni din interpreţi a întrebat:

— Dar dumneavoastră. Constantin Sergheevici puteţi executa ceea ce ne cereţi nonă?

Am înmărmurit cu toţii. Ne aşteptam să se dezlănţuie furtuna. Stanislavski, însă, îi răspunse fără nicio pauză, cu un calm desăvârşit:

— Desigur. Vă treime un ritm turbat. Mă x og.

Şi aşa cum stătea pe canapea, el s-a schimbat deodată. În faţa ochilor noştri, aveam acum un om extraordinar de agitat, parcă ar fi stat pe jăratec. Când scotea ceasul şi, de abia privindu-l, îl băga îndată în buzunar; când era gala să sară în picioare; când se lăsa din nou pe canapea; când – în sfârşit – rămânea nemişcat, de

parcă ar fi fost gata, în orice clipă, pentru un salt deznădăjduit, executând cu rapiditate nenumărate acţiuni. Fiecare acţiune era şi-l perfect justificată din punct de vedere psihologic, şi extrem de convingătoarei. Priveliştea era minunată. Eram entuziasmaţi. Ca şi cum nu-s un şi întâmplat nimic, Stanislavski îşi continua exerciţiul. Diijâi un timp oarecare, ne-a întrebat liniştit;

— Doriţi să vedeţi acelaşi lucru într-un alt ritm?

Şi, într-adevăr, a reînceput aceleaşi acţiuni: De astă dală însă, aveam înaintea noastră un om absolut calm, stăpân pe sine, gata să meargă la culcare şi care amâna totuşi această clipă. Totul era la fel de convingător.

— Dar cum am putea ajunge şi noi la aceste rezultate?

— Numai şi numai prin e. xerciiţii zilnice. Tot ce faceţi acum e foarte bun, adăugaţi însă şi exerciţii de ritm. Dacă nu dispuneţi de ritm, nu puteţi stăpâni metoda acţiunilor fizici. Şi asta pentru că orice acţiune fizică este indisolubil legată de ritm şi ritmul o caracterizează. Folosind mi-i, eu numai ritmul care vă este propriu, cum aţi putea izbuti vreodată să vă transpuneţi în jiersoiiajul vostru?

— Şi dacă, mie îmi este specific un ritm lent? – a luat din nou cuvântul acelaşi actor curajos.

— Trebuie să pornim de la noi, deta calităţilr noastre. Ce vreţi să fac, dacă nu – nu este deloc firesc ritmul turbat?

— Depinde... Dacă cineva v-ar călca pe o bătătură dureroasă, v al i păstra acelaşi ritm lent?

— Da, dar aici...

— Ritmul lent persistă atâta lianp cât nu te simţi direct atins. În piesa de care ne ocupăm, se jietrec evi iiimente care, probabil, încă nu te-au lovit cu adevărat, aşa cum treime. Dar, dacă s-ar produce alte evenimente iian* să te atingă direct? Acţionează aşa cum ai acţiona dacă ar

fi lovit cu adi vărat.

Pornind de la acţiunile fizice stabilite, încercaţi noile acţiuni. Nu le executaţi însă. Trebuie numai să constataţi: asta o put executa – asta încă nu. Păstrând logica şi înlănţuirea acţiunilor, exersaţi rolul nu cu ajutorul cuvintelor dramaturgului, ci, cu propriile voastre cuvinte. Chiar în studierea, textului, nu rostiţi aceste cuvinte cu glas tare. Luci-aţi calm, dar cu curaj şi nu vă întrerupeţi niciodată cu constatarea: „S-o ia dracul, nu merge!”

Ce înseamnă a fi sigur de tine, pe scenă? Trebuie să acţionezi cu îndrăzneală şi precizie – aşadar, clar şi logic. Spectatorii vă vor urmări comportarea. lyistrând mai departe apelaşi calm, veţi fi atraşi de procesul muncii voastre şi asta va constitui jumătate din încrederea voastră în voi înşivă, tar pentru a cuceri pe spectatori, e nevoie să faceţi ca această jumătate de încredere să devină completă.

Cu aceste lămuriri, repetiţia s-a terminat. Atrăgându-neîncă odată ateiitia asupra importantei ritmului în preocupările noastre, Stanislavski ne-a lăsat să plecăm, rămânând nu; prea satisfăcut de rezultatele muncii depuse. În cursul unei discuţii pe care a avut-o cai Chedrov, s-a arătat nemulţumit: de lipsa de voinţă a acloritor, formulând chiar hănuiala că unii din ei n-ar avea deloc dorinţa să-i urmeze lecţiile. Era de părere să fie toţi examinaţi din nou şi pe baza acestui examen să vă că o epurare în rândurile noastre.

Ne pregăteam pentru [trezentarea următoare, ţinând seama de ceea ce se jietrecuse la prima. Zilnic, făceam exerciţii de ritm. Ajunsesem oarecum la anumite nizultate şi căutam ritmul adecvat scenei pe care urma s-o prezentăm în faţa lui Stanislavski. Intenţionat, am ales o altă scenă („Orgon şi contractul de căsătorie”), în care rudele emoţionate, luând, sul) prote, cţia lor pe biata Mariana, se sfătuese cum ar putea împiedica intenţia lui

Orgon de a-şi lega fie; a [U-într-o căsătorie monstruoasă cu Tartulte. În timml acestei furtunoase consfătuiri, Orgon dă buzna în cameră. În mână, ţine actul de căsătorie.

Cuvintele subliniate de noi „Rudele *einolionate*”, „în tiiu [) ul *consfătuirii furtunoase*, Orgon *ăă Imma* în cameră” serveau ca indiciu al ritmului ce trelmia: imprimat acţiunii.

Înainte de a începe prezentarea scenei, i-a în expus amămiiiţil lui Stanislavski ce anume voim să facem; cum neconsfăluini *furtunos*; cum suntem *emoţionali*; cum Orgon *dă buzna* în cameră; cum vor să-i rifiostezo rudele, >etc.

Constantin Sergheevici ne-a întrerupt însă raţionamentele:

— În asemenea scene, când actorii încep să raţioneze: vom riposta, vom face cutare sau cutarei lucru, etc., aceste raţionamente nu duc decât la anibilarea voinţei. Nu raţionaţi „ci ripostaţi. Ia, să vedem cum veţi acţiona?!

Am început să interpretăm scena şi părea că merge destul (le bine.

— Dar ce tot faceţi acolo? Voi aveţi o consfătuire furtunoasă? Prin casă aleargă un nebun cu un cuţit pentru a-şi înjunghia copila, iar dumneavoastră aveţi... în consfătuire înrlunoasă!” Trebuie s-o salvaţi, iar nu să-l vă consfătuili... Lăsaţi consfătuirea... Ăsta-i joc de teatru. Ce aveţi aici ca linie d C conduită fizică? Soluţionaţi asta înainte de orice. De unde poate să apară nebunul? Concentraţi-vă toată atenţia înspre uşă. Mai mult chiar: asupra clanţei. Discutaţi, hotărâţi, cât mai repede, unde s-o ascundeţi j) e Mariana. Certaţi-vă, înjuraţi-vă unul pe celălalt. Nu uitaţi însă, niciun inonient, obiectivul j) principal: nebunul (are aleargă prin casă cu un cuţit în mână. Când va deschide uşa, va fi]) rea târziu. Mariana trebuo ascunsă, chiar în clipa când clanţa se mişcă; în niciun caz, Orgon nu trebuie să aibă vreo bănuială că

Mariana ar [) ut la fi aici. Hai, să vedem cum veţi acţiona.

Ni se părea, simplu; la fel de simplu, ca oricare altă îndrumare a lui Stanislavski. Ni se jiăroa că nu e nevoie deicită ox) licaţi („era, însă, suficient să ne apucăm de lucru şi imediat ne dădeam seama cât eram de departe de a atinge perfecţiunea. Chiar C. Înd reuşeam ceva, mai bine, nu realizam iiici a suta parte din ceea ce ni se cerea. Totul se redujcea ta repetarea unor procedee mai mult sau mai i) puţin ingenioase, dar totuşi teatrale.

— Hai, uitaţi de j) iese... Nu e. există nimeni. Nici Orgon, nici Mariana, nimeni... Existaţi numai voi. Atât. Hai să jucăm. Toporkov a ieşit din cameră, pe coridor. E departe de uşă. Voi toţi, cei rămaşi în cameră, încercaţi să ghiciţi unde se află el. Iată în ce constă jocul: nimeni n-are voie să se (îl inlească, înainte de a se mişca clanţa. Când se mişcă, ascundeţi-o pe Mariana oriunde vreţi. Dovediţi, însă, că o puteţi fac C înainte ca uşa să se deschidă şi ca Toporkov să năvăh ască în cameră. Într-un cuvânt: nu-i daţi răgaz lui Orgon să observe unde aţi ascuns-o pe Mariana. Intrând, Toporkov trebuie să spună imediat unde este ascunsă Mariana. Dacă nu ghiceşte – a pierdut. Dacă ghiceşte – aţi pierdut voi. Vă rog, acum începeţi jocul. Între timp, eu voi sta de vorbă cu regizorii.

Şi-a scos pince-nez-ul, subliniind prin acest gest că nu SUinislavsohi observă nimic. Şi-n mai scos şi nişte notiţe şi imediat, a început să discute cu regizorii.

Am reînceput jocul. În primele momente, nu ne reuşea nimic. Era imposibil s-o ascundem pe Mariana într-un timp atât de scurt. Eu năvăleam în cameră când ei de abia izbuteau s-o prindă; iar când o ascundeau, aveam destul timp să observ locul ascunzătoarei. Treptat însă, de la o clipă la alta, cei care pierdeau au devenit mai pasionaţi de acest joc. Ne învimiiam reciproc de nedibăcie. Se porneau certuri. Partenerii se îndârjeau. Doreau să câştige cu orice preţ, dar nici eu nu mă lăsam mai prejos.

Gârul unul dintre înşii ceru să se supravegheze nu numai clanţa, dar şi zgomotut paşilor mei, care se apropiau, îmi scosei ghelele şi jucai numai în ciorapi. Pe scurt, ne-am antrenat atât de nudt încât am uitat şi de regizor şi de Stanislavski, care şi ei îşi îidrerupseseră demult discuţia, şi urmăreau mutesaţi jocul nostru ca nişte spectatori pe un teren de sport. Totuşi, ascunderea Marianei nu ne reuşea.

Gondiţ-iile pus-o acelora ce voiau s-o ascundă se dovedeau a fi prea grele.

Tu momentul cel mai încordat al jocului, ne-a întrerupt:

— Latã, ăsta nu mai e teatru! Asta e, în ţi line… veridică şi vie. O autent că încordare a adevărat interes. Iată ceea ce voiiam de la voi în această scenă.

N-aţi interpretat-o încă. După jocul de astăzi, însă, sunt sigur că aţi îid, eles esenţialul din comportarea fizică a acestor oameni. Aveţi încredere în ce aţi executat acum, în felul în parc aţi acţionat. Şi – la toate repetiţiile ce vor urma – căutaţi tocmai această atenţie, această activitate, acest adevăr, acest ritm – tot ceea ce aţi obţinut printr-o trăire adevărată. Alungaţi pe spectatori din mintea dumneavoastră. Ei nu există. Cu cât îi veţi uita mai mult, cu atât ei vă vor urmăr? acţiunile cu mai mult interes. Aşa după cum v-am urmărit şi noi acum.

Asta-i o lege a scenei.

Apoi, adresându-se regiisorilor, Constantin Sergheevici le-a

— Spus:

— Aţi observat cât de minunată, de variată şi de neaşteptată era – în fiecare clipă – mişcarea de pe scenă? Dacă ai sta să le cauţi, n-ai putea niciodată născoci asemenea mişcări, Gât de bine an şi ca, de fiecare dată, jocul să fie mereu altul. Visez un spectacol, în care actorii nici să nu ştie

O, acatenţici, un care dintre cei patru pereţi urinează

să se desciiidă imediat în faţa spectatorului.

La plecare, Stanislavski ne-a rugat ca fiecare dintre noi să analizeze şi să valorifice roadele acestei repetiţii, încercând a le perfecţiona în viitor.

— Ţineţi seama – ne-a spus el – că, în niciun caz, nu putem memoriza şi fixa sentimentele. Putem memoriza numai linia acţiunilor fizice. S-o fixezi şi s-o aplipi, în aşa fel încât, să devină uşoară şi obişnuită. În repetarea... cesteii scene, începeţi cu acţiunile fizi (; e cele mai simple, c. veiculaţi-le cât se poate de veridic, căutaţi adevărul în cea mai neînsemnată mişcare. În felul acesta, veţi dobândi încredere în voi, în acţiunile voastre. Ţineţi seama de lot ceea ce se nâferă la acţiunile voastre şi mai ales la ritm, care – ca lotul dtiallfel – este consecinţa firească a unor anumite condiţii date. Ştim să le xecutăm acţiunile fizic; e cele mai simple. Numai că, în anumite condiţii date, aceste acţiuni fizice se transformă în acţiuni}) siho-fizice. Ni s-a) arut că, în genere, Stanislavski a fost, mulţumit de rezultatele acestei repetiţii.

llepeliţiile pentru realizarea spectac, olului „Tartuffe”, deşi pornite de la unele exerciţii, în apari uţă abstracte, se apropiau totuşi pe nesimţile, prin anumite procedee de lelmică aidoriceaşcă, închegată Ireplal, de piesa lui Ab) liei e. În acelaşi timp „ne continuam e. xerciliile zilnice, ca o „loalelă” actoricească. Repetiţiile noastre îşi aveau totuşi caracterul lor-s [) e (îific. Discutând cu noi, Lonslaulin Sei gheevici atingea uneori subiecte pe care altă dată îi ocolea pe cât jailea. Este adevănit că – în astfel de inomeide – îşi revenea numaidecât, căutând să readucă întreaga discuţie [) e planul obiectivelor sale pedagogice. În felul acesta, el ne potolea cu îndemânare arzătoarea năzuinţă de a arunca o privire în viitor.

Astfel, odată a venit vorba despre cele două personaje principale ale piesei, Orgon şi Tartuffe. S-a pus

întrebarea: ce metode anumite întrebuinţează Tartuffe, metode prin care poate el să acţioneze atât de sigur asupra, lui Orgon? Prin e (3 anume îl captivează, prin ce îl zăpăceşte, sau – după cum spunea Stanislavski – prin ce îl dă gata? Într-adevăr, pentru a-l orbi într-atâta pe un om absolut normal ca Orgon – 18Î

trebuia să recurgă la ceva cu totul neobişnuit. Dacă Orgon ar fi fost un prost pe care să-l poţi înşela lesne printr-o prefăcătorie obişnuită – atunci piesa n-ar mai merita să fie interpretată. Nu, aici era nevoie de o artă rafinată. Tartuffe e un escroc primejdios. Şi este primejdios tocmai prin faptul că el poate să înşele oameni destul de inteligenţi. Desigur că el dispune de un întreg arsenal, cu cele mai variate şi rafinate metode de amăgire *a* oamenilor, metode pe care le variază după victima prinsă în mrejele sale.

Din textul piesei, aflăm că prima întâlnire dintre Orgon şi Tartuffe a avut loc la biserică, unde Orgon a rămas impresionat de exaltarea religioasă, manifestată de Tartuffe.

…Cu frică şi cutremur, ei, zi cu zi, venea De ngenunchia în strana ce-i tocma n faţa mea.

Bătea mereu mătănii şi din rărunchi ofta şi prea smerit ţărâna într-una săruta…)

Toate acestea erau îiidejăinito în aşa fel încât să nu pură a fi clişeul obişnuit unui bigot evlavios. Toate procedeele lui Tartuffe erau noi, menite să îitragă de îndată, atenţia celorlalţi asupra lui.

Să luăm un alt moment, unul extrem de încordat. Prins, asupra faptului, cu prilejul încercării de a seduce pe Elmiru şi neavând nicio posibilitate de a se dezvinovăţi, Tartuffe iese –, lotuşi cu faţa curată. Cum reuşeşte? E dreţtt, Tartuffe rosteşte un lung monolog, în care caută, cu dibăcie, să înciirfic totul. În asemenea momente este însă foarte greu să ţi se acorde îngădui, nţâi de a bate câmpii.

Probele vinovăţiei sunt evidente, soţul e furios, întreaga atmosferă e supraîncărcată. Da site nu – întreabă Orgon, iar Tartuffe răspunde cu semeţie: Da. Şi totuşi, repet, Tartuffe iese cu faţa curată.

Ei atunci, cum izbuteşte el să ajungă la acest rezultat? Desigur, am putea spune că Orgon are atât de multă încredere în Tartuffe încât poate prede că această întâmplări! nu reprezintă nimfe altceva decât încă o uneltire pusă la cale de rudele sale păcătoase. Am putea presupune că Orgon e în stare să creadă cu uşurinţă orice, chiar şi faptul că Tartuffe ar fi voit s-o seducă pe Elmira în numele unor scopuri înalte şi chiar să se şi bucure. Dar această ipoteză am înlăturat-o de la început.

Traducere în versuri de A. Toma.

Nu, Orgon nu-i chiar atât de prost! îşi iubeşte Sofia, iar dovezile vinovăţiei lui Tartuffe nu pot fi înlăturate. Orgon îşi dă seama, vede tăria acestor dovezi şi este cuprins de o furie de nedescris. Această stare de lucruri ridică în faţa lui Tartuffe una dintre cele mai complexe probleme: cum să iasă cu faţa curată din această situaţie critică? În niciun caz, nu cu ajutorul raţionamentelor. Asta, i-ar cere un anumit răgaz. Dar are el răgazul de a sta să raţioneze? Nu. E neapărată nevoie de anumite acţiuni care să orbească şi să înşele. Care?

xvm discutat mult timp asupra acestei chestiuni cu Chedrov. Ne-am oprit îndelung asupra luluror bigoţilor pe care-i cunoşteam. Am căutat să ne dăm seama de existeid. a metodelor lor de a-şi influenţa oamenii. Cu prilejul unei repetiţii, care s-a ţinut acasă la Stanislavski „am adus vorba despre f a (a astă chestiune.

— Absolut adevărat... Ia să vedem. Încercaţi, acum, să-l derutaţi pe Toporkov... Dar, în aşa fel, încât el să ajungă cu adevărat nedumerit.

— Dar cum am putea să-l derutăm? Ne cunoaştem prea bine unul pe altul. E foarte greu.

— De ce? Nu-i deloc greu. E nevoie doar de îndrăzneală. Ia faceţi acum – în prezonia, mea şi a celorlalţi – o „ispravă”, una pe care n-aţi îndrăzniii-o decât dacă aţi fi singuri, llai, nu mai staţi pe gânduri!

Nimeni însă n-a putut să se hotărâseii.

— Asta înseamnă că nu aveţi „neobrăzare”. Şi un actor treime să dispună în mod necesar şi de acest mijloc pe care eu îl numesc „neobrăzare”.

Pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios – şi, întrucâtva stânjeniţi – en şi Chedrov am început să ne exersăm întru „neobrăzare”. Am încercat chiar să ne întrecein în ceea ce priveşte îndrăzneala mijloacelor întrebuinţate. Constantin fsergh Cevici n-a intervenit di loc.

Schimbând exerciţiile unul după altul, a trecut un timp destul de îndelungat. Am devenit dim ce în ce mai îndrăzneţi şi măi curajoşi. În sfârşit – epuizând toate resursele pe care le aveam la îndemână, ne-am oprit.

— Ei, foarte bine… În privinţa acestei teme pot exista bine înţeles – un număr nesfârşit de varilante. Şi apoi – după ce ne-a povestit câteva cazuri interesante din viaţă, ilustrând ceea ce urmărea – Stanislavski a propus: „Căutaţi să opriţi pe un om care s-a năpustit, înti – un acces de furie, asupra voastră pentru a vă ucide. Aveţi nevoie de mijtoace extrem de îndrăzneţe. Nu vă temeţi să recurgeţi la ele. Vă rog, nu vă gândiţi la metodă. Gândi, ţi-vă numai la cel care vă atacă şi hotărâţi-vă}) e loc cum să-l puteţi opri chiar în această clipă. Mâine, lucrul acesta se va putea petrece cu totul altfel. Derutaţi-l, uluiţi-l pe Toporkov de fiecare dată, într-un chip nou. Du nu, el vă loveşte cu hăţul…”

Rezultatul acestor exerciţii a fost o descoperire minunată, făcută de Ghedrov (Tartuffe), în scena cu Orgon din actul al III-lea. Demascat, Tartuffe stă în mijlocul camerei lângă canapea. Ţine în mâini evanghelia. Se uită

împrejur ca o fiară încolţită, căutând scăparea din situaţie. Orgon se apropie cu jiaşi înceţi, furişându-se ca o panteră înfuriată. În mână, are un ciomag. E gata să-l lovească. I se adresează cu mânie şi cu sarcasm:

— Geara auzit, o Doamne! Se poate aşa ceva?...

O pauză îmi ordată şi înspăimâidătoare. În sfârşit, Tarfuffe răspumU:

— Da!

— Lâaslouul s-a ridicat, dar... deodată, se aude un zgomot sirideut. O lovitură dihace şi neobservată, dală de Tartuffe ou picuorul în canapea. Gaiiapcaua se răstoarnă. Această răsturnare neaşteptată a canapelei îl uluieşte pe Orgon. Bastonul îi rămâne suspendat în aer, apoi îi cade din mână. Orgon priveşte împrejur şi nu înţelege deloc ce s-a întâmplat. N-a fost cumva un semn al cerului ca pedeapsă pentru Scăvârşirea unui sacrilegiu? Se uită întrebător la Tartuffe, care – fără a-i mai ac, orda vreo atenţie – şade pe podea, sărută, hastonul-s, că [) al de Orgon şi vorbeşte în şoaptă cu Dumnezeu, ce pare că se află undeva sus. Parcă se sfătuieşte cu Dumnezeu Mjj cum să proced ((ze cu Orgon: să-l ierte sau să-l X depseascâ? Poza lui Tar luffe, conv (Tsaţia lui misterioasă cu ei iieva, nu putea să nu-l impresioii CZ (ţ] se orgon, car o, zăpăeut, nu ştie ce să facă. Speculând toate acestea, Tartuffe îiice (H să-şi împletească firul gândurilor:

„Da, frate, sunt nevrednic, sunt vinovat în toate...”

Acum Orgon îl ascultă. În intonaţiile „sfântului”, el aude nu numai accente de căinţ<a, ci şi accentele unei nevinovăţii jignite. Orgon începe să înţeleagă, apoi, că această căinţă are un caracter general, că ea se referă la păcatele tuturor oameni lor. Orgon înţelege că această căinţă n-are nimic a face cu faptele întâmplate, care nu pot fi altceva decât uneltiri de-ale duşmanilor lui Tartuffe, ept.

Parând prima lovitură, lui Tartuffe îi vine uşor de acum înainte să-l deruteze pe Orgon, îndreptându-i toată

furia în direcţia opusă.

Izbânzi rare şi fericdte alternau cu eşecuri, desttd de frecvente. Câteodată, Constaidin Sergheevici era foarte îidristat de rezultatele mediocnţ, pe care le obţineam după o îndelungată perioadă de muncă. Pe Stanislavsedii mi-l iiiten să faptul că o ţinumită scenă era, gata, ci intensilateacir can; (Ta, stăpânită metoda sa. Odată, am interpretat, destul de bine, vestiia scenă din actul III (Orgon, Dorina, Mariana). Constantin Sergluţevici nici măcitr n-a zâmbit. La sfârşit, ne-a sjuis cu tristeţe:

— Ce să-l vă mai spun? Scena e gata, ar putea fi jucată la Teatrul de Artă. Dar, în felul acesta, aţi fi putut-o interpreta şi fără mai C. Nu j) pentru asta v-am chemat, ca să repetaţi ceea ce ştiţi încă demult, Ksb* lui voie să vă depăşiţi, iar, în acest S (M) p, eu vă ofer o metodă… \ni dorit să vă uşurez lucrul. Dar voi vă încăpăţânaţi şi vreţi să vă întoaneţi neapărat la vechile nu tode. C (î să vă fac? Duceţi-vă la Teatrul A (; ademi (; de Artă. Şi cei de acolo vă vor monta, numaidecât piesa.

În cele dii-urmă, a. sosit timpul e Clei de a doua etape a muncii deda rep (; tiţii: clapa în care aveam nevoie* de cuvinte. Schemele, găsite şi imu reale de noi, Irc buiau să-şi cajiele e. voresivitatea şi desăvârşirea]) rin idei şi prin ciiviiide. Nu-mi amintesc că Stanislavs (; bi – sau dircacţia d C s (; enă – să fi propus te (; (; Cr ca la a (; castă nouă (; tapă. La a venit (lela sibe, trei) – lat, datorită unei în cesităţi mic Tipare a fiecăruia dintre noi. Este adevărat că nu rare au fost cazurile, în care ne întorceam din nou la stadiid iniţial al muncii. Înaintea fiecărei repetiţii, continuam să ne facem „toaleta” de actor. Acum, însă, în faţa noastră se aflau alte sarcini – mai complicate – care determinau, într-o anumită măsură, însăşi forma de interţeretarea, scenei. Pe scurt: lucram acum cu cuviidele textului., „îndemnurile” spre acţiune trebuiau soluţii (mate şi desiivârşite pe l) aza unor cuvinte active. Era necH sar,

aşadar, să închegăm personajele piesei într-o ciocnire verbală activă, în care scop fusese pregătit terc îmi prin toată munca de până atunci. În apeaslă privinţă, Constantin Sergheevici era atât de exigent încât a trei) uit să trecem prin multe supărări în aceeaşi<a etapă. Stanislavski nu admitea nicio frază, goală, niciun cuvânt care să nu fi fost luminat de „trăirea interioară”.

— Nu vă ascultali pe voi întji-vă vorbind. Vedeţi clar lucrul despre care vorbiţi, vialeli-l clar în toate amănuntele, ca fji în viaţă. Numai aşa totul va fi clar şi pe scenă; nutnai aşa spectatorii îl vor vedea şi ei clar.

Aceasta în C (ea ce privi şle aspectul interioir; iar în ce priveşte aspectul exterior ne spunea;

— Persomijel C piesei lui Molière sunt francezi. Sentiment Cl (i lor sunt puternice. Gândurile lor sunt precise – ca o trăsătură de condei, fără opriri expli (îative. Ele curg repede şi uşor, dar sunt exprimate prin fraze lungi, complicate şi de faptul că piesa este scrisă în versuri.

Niciunul dintre noi nu stăpânea cu adevărat arta declantaţiei şi nu avea vreo idee (aspre* ritmul şi despre ţ nuţtrica vi fsiirilor. Şi ai (; i Stanislavsethi ik (M-rea înalte cune) ştiinţe!

llitnnd versului trebuieţ, să trăiasea în acteer – şi câne! veu betsle, şi e în el tăie e. Trebuie să vă îneţăre-eiţi cu ritm pentru îmi e gul spee tace)! Numai atunci puteţi fac e pauze între din înteţ şi freize. Numai atunci acestea toate se vor încadree în ritmul necesar.

Scena din actul I (între Orgon şi Dorina), minunată şi e-hinuitor de lungă, nu-mi reuşeii. Orgoai, înleers elela ţară. În treabă pe Dorina elespre e-elepetrecute ei caisă, în lipsa lui. În timp e. e de-easta îi dă amănunte rebitiv la gravei îmbolnăvire a soţiei sale, Orgon îi pune ine-reu aceeaşi întrebare:

— Dar Tartuffe?

În ciuda tuturor infeirimiţiilor liniştitoare asupra favoritului său, el reiste ştie, când cu îngrijorare, când cu lacrimi ele umilinţă:

— Sărăcuţul!

Orgon repetă asta ele cinci-şase ori în cursul scenei. Simţeam – din tot sufletul – umorul şi farmecul aceste-i scene, din nu reuşeam să le redau. Oricâte tonuri eliferite îne-nream în preinunţarea cuvintelor „Dar Tartuffe?” şi „Sărăcuţid” – cuvintele erau lipsite de viaţă, goale şi false, fără să se împletească în horbota graţioev să a memologului Dorinei. Ele rămâneau suspendate în aer. Nu mă credeam pe mine însumi. Eram disperat. Se întâmplă adesea ca scena care îţi place cel masmult, când citeşti piesa – scena. – în care pui cele mai mari nădejdi – să fie cea mai grea pentru tine şi cfeiac deloc să nu-ţi reuşească, Aşa se întâmplase şi acum. Toţi mă compătimea u, „toţi mă sfătuiau, toţi îmi dădeau sugestii cum s-o interprete… Ştiam eu însumi toate astea. Dar să le interpretez…

— Ce te încurcă aici? – în a întrebat Constantin Se» gheevici, după ce am bolborosit neputincios această scenă.

— Nu ştiu ce mă stânjeneşte. Simt însă că ceea, ce facnu-i cum trebuie. Înţeleg foarte teine că seama e plină de spirit şi graţioasă, dar, când fijung la cei, totul iese iieconturat, dizgraţios şi neinteresant.

— Llm! llm! Cred em nu vezi ceea ce trebuie. Vezi numai iisfeectul exterior al scenei, graţiozitatea ei pe care vrei s-o interpretezi. Nu. Dimpotrivă, îndreaptă-ţi atenţia asupra „imaginii interioare” evocate de rejâiea Dorinei; spre camera, soţiei, spre caiiuia lui Tartuffeadică înspre a (! de locuri, în care se află aceia despre care-ţi povesteşte ea, până acum n-ai ascultat-o. Încearcă, în sfârşit, să înţelegi gândurile partenerei. Ascultă ceea ce-ţi spune Dorina:

— „Soţia Dumneavoastră s-a îmbolnăvit…”

— Ascultă! Nu-i nevoie de nicio mişcare a mâinilor

sau a capului. C nevoie doar de i>chi – de ochii dumitale, care privesc ţintă, şi-i sorb toate informaţiile.

— „Te rog să-mi-s) ui totul amănunţit”.

Dumneata te rezumi la intercalarea de pauze între cuvinte. La dumneata totul se află pe muşchii limbii. Nu ai „imagitil interioare”. Nu cunoşti situaţia din dormitorul; dumitale. Şi tocmai această situaţie trebuie s-o cunoşti în toau*, amănuntele.

— „Scoţia Duumneavoastră s-a îmbolnăviţi…”

Ţi s-a şi dus gândul spre dormitorul în care soţia a zăcut toată noajdea cu febră mare. Nimeni nu doarme în casă „toţi se frământă. Trebuie s-o şi, vezi. Iată că s-a trimis după docliM. Se aduce gliiala. Zgomote, alergături. Acolo în drum sliredormitor, se află chilia lui Tartuffe, chilie în care el stă de vorbă cu Dumnezeu. Orgon îşi aminteşte, deodată, că forfoteala li-a împiedicat, desigim, să se roage. Şi iată că acum e uitată soţia, e uitat totul pe lume. Te interesează să afli, cât mai repede, ce-i cu Tartuffe.

— „Dar Tartuffe?”

Iată jocul în care trebuie să te antrenezi. Nu te gândi cum vei rosti cuvintele. Ascultă, ascultă cu atenţie pe Dorina şi reflectează ia pe ea ce s-ar fi putut întâmpla cu Tartuffe în aceste împrejurări. La întrebarea crumitalc: „Dar Tartuffe?” Dorina răspunde:

— …„A înghiţit, cu foarte mare evlavie, două prepeliţe şi ce-a mai rămas din miel…”

Doamne, cât de mult trebuie să se fi chinuit bietul om în cursul nopţii ca să-i apară o atât (le neobişnuită poftă de mâncare!

— „Să-ră-cuţul!”

Ascult-o şi fă-ţi, totodată, raţionamentele dumitale – acelea care nu sunt scrise în text, dar al căror rezultat este însuşi textul. În aceasta, constă măiestria de a asculta; întregul secret al scenei. La rândul ei, Dorina trebile să

ţină seama de efectul pe care l-a avut asupra dumitale fiecare frază rostită de dânsa şi – ţinând seama de acest efect – îţi va servi când o noutate, când alta. Dorina trebuie să-ţi ghicnască din oidii gândurile. Ea e inteligentă şi te cunoaşte l) ine. De aceea în afară de text, mai există şi un dialog mut, paralel pu textul. Conexând frazele rostite, cu p uulurile dumitale nerostite – vom avea, aproximativ, următoarele (Textul autorului este subliniat);

DORINA: …*şi ne mulţumea pe toţi*.

ORGON: Ei, slavă Domnului, înseamnă (la b-dul e în regulă. Îmi închipui cât au fost de entuziasmaţi şi pât s-au bucurat cu toţii! De bucurie, au uitat – probabil – pe bietul Tartuffe care – cu siguranţă – că numai el a vindecat-o, cu rugăciunile sale. Cu siguranţă, că nici nu i-au dat să mănânce, sărăcuţul, iar el din modestie, stă în (diilia lui.

DORINA: A, văd că vă neliniştijţi de sfântul dumneavoastră…

ORGON: *Dar Tartuffe*?

DORINA: Da, da, mă aşteptam la asta! Ei lasă o să te opresc eu îndată! *Aflând că bolnava şi-a pierdut puterile din cauza operaţiei*… Alia, le-ai neliniştit? Ei, ţi-o servesc îndată… *El. şi-a răscumpărat de indală pa* (*juha*.

ORGON: Doamne, dar ce-a făcutei? Şi-a dat sângele? Sau ce-a făcut? Pentru Dumnezeu, spune-mi mai repede.

DORINA; Ah, vă interesează „sacrificiul” lui i? Mă rog, dacă sunteţi atât de prost şi n-aţi. Înţeles nimic până acum… *A deşertat, cu evlartie la dejun încă două pocale de vin*.

ORGON: Doamne! Şi când te gândeşti că ăsta e un om «care nu t) ca! Cât de mult trebuie să ne iubească el pe noi-toţi! Să se bucure atât de mult încât, ilu riscul propriei sale sănătăţi… *Să-ră-cu* – (*ul*!

Desigur, toate aceste gânduri pe marginea textului nu treime să aibă caracterul unor reflecţii greoaie, rezultatul unor meditaţii îndelungate. Prin capelele

francezilor, plini de temperament, gândurile trec cu iuţeala fulgerului. În împrejurarea de faţă, situaţia este pentru ei atât de dară încât prind din zbor toate subtilităţile.

Nu uita cum a apărut fiecare replică şi eu ce alte gânduri a fost înfietită refilica pe care o rosteşte în auzul tuturor. Ţine seamă că omul rosteşte numai zece la sută din ceea cm* îi trece firin minţi. Nouăzeci la sulă rămân însă: ni rost. Ue. Pe scenă, se uită foarte des aci st lucru, se acţionează numai potrivit cu ceea ce rosteşte cu glas tare, în auzul tuturor şi asllvt se violează adi vărul vieţii.

Interpretând o scenă sau alta, tix bue să retrăieşti toate gândurile carr jireced o anumită replică. Nu-i nevoie să le şi rosteşti. Un anumit timp» oţi chiar îne – rea, să repeţi, pronunţând toiul cu glas tare. În felul acesta, îţi vei însuşi, mai bine rej) îi cele mute, ale dumitafe şi ale partenerului, gândurile care se succed, deoarece chiar şi gândurile care nu, se exprimă prin grai Trebile să concorde cu acelea ale parleiierului.

În scena pe care ai prezentat-o acum, este necesar ca – înainte de toate – să înveţi să asculţi. Mai ales, Orgon trebuie să asenlle cu atenţie şi să surprindă gândurile asimn se ale partenerei. Număr aşa replicile faimoase „Dar Tarinffe?” şi, Sără-cuţul” îşi vor găsi singure rostul. Nu treime să le gândeşti la ele. La fel. Dorina nu treime să uite că ea potriveşte toate acestea ca o reprezentaţie dată pentru Gleant, pentru a demonstra, încă odată, adevărul celor spuse de ea despre Tartuffe, în monolog. „Îşi bate joc pe faţă de dumneata”, îi spune Gleant lui Orgon, după plecarea Dorinei. Îţi dai acum seama de sarcina pe care o ai de încleiilinit? Să provoci mereu} se orgon, în aşa fel încât el să se poarte aşa cum aii dumneata nevoie.

bă-li bine seama de aceşti factori care determină comportarea dumitale. Repetă, mai ales, ceea ce nu este scrie, ceea ce este presupus. De fiecare dată, înainte de începerea repetiţiei, Uendina (interpreta Dorinei) trebuie

să inventeze o metodă pentru a-l provoca şi pentru a-l prinde în cursă pe Toporkov, în aşa fel încât el să se lase numiaiedcât prins. Numai în acest caz, Dorina va dovedi că înţelege ceea ce are de făcut în scena cu Orgon.

Ai vrut să realizezi a, această scenă. Dar nu ţi-ai găsit, mai întâi mijloacele necesare, apoi nu li-ai fixat şi întărit gândurile şi imaginile interioare. Ai vrut să prinzi dintr-odată, să iei din zbor rezultatul. Scena pare a fi destul de simplă. După cum ai văzut, nu ţi-a reuşit. Se putea întâmpla, desigur, să-ţi reuşească şi aşa. Nereuşindu-ţi însă ou metodele pe care le-ai folosit, îţi arăt calea spre a învinge greutăţile. În realitate, scena este foarte grea. Ţine minte că ea reprezintă o pildă clasică a comediei lui Molière.

După ce o ascultă pe Dorina, care-i dă toate informaţiile necesare asupra situaţiei de acasă, Orgon o lasă să plece, rămânând numai cu (Minunatul său. Oleant. Începe o îndelungată discuţie. Cleant îi lămureşte lui Orgon, la început foarte prudent, apoi din ce în ce mai curajos, întresaga atmosferă anormală creată în viaţa familiară prin apariţia lui Tartuffe. Dimpotrivă, Orgon îl asigură pe Cleant că de abia din clipa încarea, acest om sfânt a venit la el în casă, în familia sa a început o viaţă frumoasă, plină de evlavie, pe placul lui Dumnezeu.

Amândoi îşi exprimă părerile în lungi monologuri. Scena are caracterul unei „conversaţii”. De obicei, ea era interpretată prin rostirea succesivă a monologurilor. Unul debita, altul asculta. Unul punea în rostirea lui mai multă căldură, mai mult temperament; altul mai multă răceală şi raţiune. Totul, însă, nu însemna nimic altceva decât debitarea unor simple cuvinte. Scena devenea astfel un loc inevitabil de discursuri plictisitoare. Ne părea rău că tocmai aşa se sfârşea actul. Răcirea spectatorilor spre sfârşitul actului este, firește, întotdeauna defavorabilă spectacolului.

Cum trebuia să interpretăm noi această scenă? Cum s-o ridicăm la nivelul evenimentelor furtunoase şi pline de interes care o precedă? Cum să facem ca această scenă să depăşească chiar nivelul celorlalte? Iată care ne erau preocupările.

SCENA VI

ORGON, CLEANT

CLEANT

Sub nasul dumitale – vezi, frate – face haz;
Şi-ţi spun fără de neonjur – nu ca să-ţi fac necaz – Că-i dau şi eu dreptate acestui drac de fată.
S-a mai văzut pe lume o toană mai ciudată?
Se poate-un om să aibă putere de descânt.
Să uiţi tu pentru dânsul de toate pe pământ?
Şi (lui) a ce-şi cârpeşte la tine calicia s-a lungă să-ţi…

ORGON

Cumnate, stăi! astâmpără-ţi urgia.
Nici nu cunoşti pe-acelă, pe care-l ponegreşti.

CLEANT

Ei, nu-l cunosc… să fie şi-aşa, dacă voieşti;
Dar, ca să ştiu ce-i omul, cred că-i de ajuns în fine…

ORGON

Întâi cunoaşte-l, frate – pătrunde-l, simte-l bine. Şi-o să-l înalţi în slavă, ca mine, şi nzecife.
Ha!… e un om… om care… zi-i: om, şi s-a sfârşit. De-i poţi urma cuvântul guşti pace fără nume.
Şi-un gunoier de scârbe îţi pare nireaga lume.
Da, sfatul lui cucernic mă înnoeşte-n tot:
Mă-nvală slăbiciunea din inimă să-mi scot.
De toate ale lumii uşor să mă desprind;
Şi – fraţi, fiu, mamă, soaţă, azi mi-i văd murind Zău, mi-ar păsa de dânşii – na, uite-atât! – să crezi.

CLEANT

Ce sfântă omenie – ei, frate dragă – vezi!

ORGON

De-ai şti şi cum legarăm întâia cunoştinţă Te-ai alipi, ca mine, de întreaga lui fiinţă.

Cu frică şi jlutremur el, zi cu zi venea De ngenunchia în strana ce-i tocma n fala mea. Mişcaţi, vedeau mirenii din creştineasca turmă Cum ruga lui la ceruri, tot sufletul îi scurmă;

Rătea mereu mătănii, şi din rărunchi ofta.

Şi prea smerit ţărâna într-una săruta;

Cum dam să plec, cu grabă el alerga spre tindă.

Ca din aghiazma sfântă frăţeşte să-mi întindă.

Aflând de la feciorul, creştin smerit, la fel.

Şi starea-i strâmtorată, şi cine este el.

Îi dăruiam adesea; dar, cumpătat ca sfinţii.

Vrea să-mi redea o parte, nelăcomind arginţii;

„Prea mult; chiar Jumătate, zicea, mi-e dar prea mare; Nevrednic sunt, mă credeţi, de-atâta îndurare”.

Şi cum nu vream, fireşte, să-mi scad eu singur darul. Cu cei săraci, în faţă-mi, îşi împărţea dinarul.

A vrut în fine fierul să-i pot da adăpost.

Şi toate-au spor de-atuncea la noi, şi toate-au rost.

E tot cu ochi n patru, cu râvna cea mai vie. Veghindu-mi casă, cinstea, chiar tânăra-mi soţie Mi-arată cine-i fa, ce ochi dulci, curtenitori.

Şi-i mai gelos ca mine de ei de zece ori.

Dar aspru ce-i cu sine-şi nu-ţi vine-a crede.

Din mai nimic păcate de moarte îşi încarcă;

A junge-un moft să-i deie revolte şi căinţi;

Da, îşi făcea deunăzi învinuiri fierbinţi că la nehinare prinse un purice sub mână.

Şi-i teamă, că-l ucise cu o ciudă prea păgână.

CLEANT

Pe legea mea! zău, frate, baţi, câmpii, ori glumeşti? Vrei bunul simţ din mine să mi-l batjocoreşti?

Cu-aşa poveşti glumeţe te neînţi, e cu putinţă?...

ORGON

Sfruntarea asta, frate miroase-a necredinţă.
Cam deocheat te simt eu de mult de-aşa idei:
Şi ţi-am mai spus, tu seamă la vorbe nu-ţi prea iei.
Şi-o să te nearci în lume, cândva, cu Doamne-ajută.
CLEANT
Aşa te iau toţi domnii aceştia când discută;
Ne cer, într-ale vieţii ca ei de orbi să fim;
Păcat e, când cu ochii deschişi vrem să pl ivim;
Şi cine formei goale nu-i gata să se nehine E-un lepădat de Domnul, ateu fărde ruşine.
Ei, nu! de gura, voastră eu nu mă înspăimânt:
Vorbesc cum simt, şi gândul mi-l vede Domnul sfânt. La panglicari de-ai voştri nu ne nobim slugarnici.
Dar tocmai cum, şi n oaste, cei bravi, slăviţi pe drept, Nu-s cei ce-şi sună-n pinteni, umflându-se în piept.
Tot astfel cei cucernici, smeriţi în adâncime.
Nu-s cei ce fac atâtea păpuşerii şi schirae.
Cum? Nu-i vreun semn, niciumil să poţi să osibeşti între făţărnicie şi-evlavie?
— Greşeşti 1 Cum? nu simţi, între ele, ce larg abis se cască? Cu-aceeaşi cinste întâmpini obrazul viu, şi-o mască? Aşezi pe aceeaşi treaptă dre]) lăţea şi terlij).
Spoiala şi-adevărul să poarte acelaşi chi])?
Pe om, ca şi]) o umbra-i un preţ la fed se pune.
Şi banii falşi să umble tot ca monede bune?
Ciudat mai sâni, o Doamne, şi oamenii croiţi 1 Cu drumul drept al firii, nicicând nu-s învoiţi:
Lor bunul simţ le pare prea strâmt; şi niruna-i fură o poftă nenţeleasă, să treacă de măsură;
Şi cel mai vrednic lucru îl fac de râs uşor.
Vârându-ţi-l în suflet prea mult cu zelul lor.
Ţi-o spun pe şleau, cumnate – şi nu stric, pare-mi-se.
ORGON
Ce filosof al lumii vorbeşte? – cad din vise!
Ştiinţa vieţii toată, pe-un deget o nvârteşti;

Eşti singur înţeleptul, întreg lumină eşti – Oracolul nou, Gatone al veacului de-acuma.

Iar lumea, noi, toţi ceilalţi, un cârd de proşti sunt numa!

CLEANT

Nu – filosof al lumii, eu nu mă şopotesc.

Ştiinţa vieţii, fratle, pe deget n onvârtesc;

Dar, orişicum, am simţul ce ştie că să pună De-o parte adevărul, de zgure de minciună.

Dar precum cred, că-n lume viteji mai vrednici nu-s Ga drepţii ce duc crucea poruncilor de sus.

că nu-i mai nobil lucru, mai de luat aminte Decât credinţa sfântă, curată şi fierbinte – Aşa, nu văd să fie ceva mai slut, mai jos la mutra îndulcită a unui fals pios.

Ca pehlivanii ceia, ce n bâlci merg de se închină şi cu sfruntare-ascunsă, nepedepsiţi, întină Credinţa cea mai sfântă ce are – un muritor Jignind-o cu minciuna schimonosirii lor;

Vicleni, al căror suflet, îndrăgostind arginţii.

Fac meşteşug şi marfă din formele credinţi!

Şi vor să-şi târguiască şi vază şi măriri Prin joc smerit de gene, şi sfinte dojeniri;

Şireţi de-aceia care cu prea-cupernicie Bat drumul către ceruri de-ajung la bogăţie;

De rugi li-e gura plină şi… de cerşetori.

Ei stau frumos la curte, dar te trimit la schit;

Îmbinnă râvna sfântă şi cu năravuri rele

Sunt cruzi, mint, se răzbună, fac cruce ca să-nşele

Sub cauza divină păgânul gând pizmaş;

Mai de temut cu-atâta, că-şi într-armează-anume Urgia lor, cu arme cinstite de o lume şi zelul lor, ce n lefuri lumeşti se vrea plătit.

Ar vrea să te ucidă, cu un cuţit sfinţit.

Cam mulţi sunt sfinţii ăştia cu firea măsluită.

Dar pe cei drepţi la suflet îi simţi dintr-o clipită şi n

veacul nostru, frate, minuni de-acestea cresc.
Ce pot fi date pildă, şi gândul ni-l uimesc:
Priveşte-l pe Ariston, pe dreptul Periandru.
Pe-Oronta, Alcidamas, pe Polidor, Glitandru; r.
Pe aceştia-i recunoaşte cinstirea tuturor;
Nu-s trâmbiţaşi ei singuri ai curăţiei lor.
În zelul lor nu-i vâlva aceea jignitoare.
Credinţa li-i ca lumea, e împăciuitoare;
Nu-s gata cu mustrarea mereu să-ţi sară-n drum;
În cicăl în de-acestea sunt îngâmfări, e fum;
Ei altora le lasă trufia de cuvinte
Şi fapta ne-o îndreaptă – dând pildă faptei sfinte.
Ei, pe greşeli părute, nu pun temei, pripiţi – Să judece pe al (îi în bine, sunt porniţi.
Nu-ţi viclenesc în spate, nulii tind sub păsuri mreajă.
Doar propria lor viaţă şi-o ţin sub aspra streajă
Nici când n-aruncă fulger pe capul cel greşit:
Nu omul, ci greşeala, ei ştiu că-i de stârpit;
Şi nu-şi iau îndrăzneala, pe Cer să-l ocrotească
Mai mult chiar decât cere dorinţa lui cerească.
Vezi, drepţii mei aşa-fel se poartă şi vorbesc;
Aşa n sfârşit, e pilda ce-mi place, şi-o cinstesc.
Ei – nu din lutul ăsta e omul dumitale!
Eşti sincer în credinţă nălţându-i osanale – De-o nălucire însă orbit eu te socot.
ORGON
Stimate domn Cumnate, ţi-ai şi) us tot gândul?
CLEANT
ORGON
Tot.
Ei, sluga dumitale (*Tră să plece*)
CLEANT
Mă ierţi, o vorbă, frate.
Să-nchidem cearta. Ştii că Vaier – şi pe dreptate – Ţi-a câştigat cuvântul că ginere-l primeşti…!

ORGON
Da.

Nu ştiu.
CLEANT
Şi-aşteptai doar, ziua cea bună să-i uneşti.
ORGON
Aşa-i.
GLEANT
De pe le-am ai dar, o dulce sărbătoare?
ORGON
GLEANT
Nutreşti în suflet acum vreun alt gând, oare?
ORGON
Se poate.
GLEANT
Cum? Giivântul (i-ai dat! (i-l calpi acum?
ORGON
GLEANT
Eu n-am zis.
Piedici nu, nu sunt să-ţi poată sta în drum când e să-ţi pui în faptă, cinstit, făgăduinla.
Atârnă.
ORGON

GLEANT

Nu-ţi văd gândul, ci numai iscusinţa, Vaier mă trimisese, o vorbă să mai j) un…

ORGON

Slăvit să fie cerul.

GLEANT

Dar, Doamne ce să-i spun?

ORGON

Răspunde-i tot ce-ţi place.

CLEANT

Dar nu vezi? nu se poate
Să-l porţi tot pe-ntuneric. Ce gând ai deci?

ORGON

În toate
Să fac ce-mi cere Cerul.

CLEANT

Făţiş te-oi întreba.
Către Vaier cuvântul ţi-i dat: ţi-l ţii ori ba?

ORGON

Să ne vedem pu bine.

CLEANT (*singur*)

Semn rău. – se înnorează; Iubirea-i în primejdii, mă duc să-i spun: veghează!

Nu! Desigur că toate acestea nu constituie părerile a. doi, rezoneuri, nu constituie o conversaţie şi nicio controversă neademipă. Este o încleştare pe viaţă şi pe moarto – între doi potrivnici. Se prea poate ca o simplă întâmplare să fi reţinut în ultimul moment mâna lui Orgon de la crimă (Cleant care a spus cuvinte de sacrilegiu tot nu va scăpa de pedeapsa divină) şi în timp ce unul îşi recită monologul, celălalt nu aşteaptă, o nu! El poate fi comparat cu un om care stă pe jăratic. Fiecare gând exprimat de unul din parteneri reprezintă o lovitură în nervii încordaţi ai celuilalt. Cele două rude, după o astfel de încleştare, s-au despărţit vrăjmaşi de moarte. Acesta este punctul nodal

al piesei. Din acest inioment, raporturile dintre Orgon şi familia sa intră într-o fază nouă şi lupta între cele două tabere se ascute mai tare. Orgon este într-ade y văr hotărât să-şi mărite unica-i fiică, pe Mariana, cu Tartuffe pentru a-şi dezarma în acest fel duşmanii.

Iată concluziile la care am ajuns noi, analizând în mod amănunţit această scenă. Era prea puţin însă. Concluziile trebuie realizatei. Cum să organizăm această scenă? Ceea ce am gândit până acum e prea „în genere". Da, aici avem de-a face cu o ciocnire pe viaţă şi pe moarte. Dar în ce constă ea? Care-i sunt verigile distincte? În ce constă sarcina concretă a fiecărui personaj prins în luptă? Care te sunt metodele de luptă? Ce este aici de realizat, sub aspectul atitudinii fizice? etc. Şi, pe urmă, când transpunem totul în practică, cu ce trebuie să începem şi în ce să ne exercităm)? Sub supravegherea lui Chedrov munceam cum puteam şi cum ştiam. El ne dădea unele subtile şi adecvate sfaturi, mulţumită cărora, după ce am ajuns la oarecare rezultate, am pornit în stradela Leontievschi, spre a primi şi alte îndrumări.

După cum şi era de aşteptat, primul lucru asupra căruia ne-a atras atenţia Stanislavski a fost necesitatea perfecţionării comportării fizice a celor doi adversari, comportare într-o anumită măsură găsită de noi. Tocmai această „şedere pe jăratec" a fost analizată şi executată de noi în cele mai diverse variante. Am elaborat – putem spune – cât se poate de amătiunţit întreaga schemă a certei dintre cele două rude înfuriate. Ne-am ferit să rostim monologuri sau cuvinte, cu excepţia cuvintelor scăpate involuntar în cursul repetiţiei.

Comportarea fizică a personajelor piesei era principalul iiosiru scop. Şi iată: unul dintre personaje sare şi îşi ţine ad\ersarul ţintuit în fotoliu (desigur nu [) rin vreun gest de natură fizică, ci numai prin forţa sa interioară). Cel din fotoliu se simte ca o fiară urmărită,

gata în orice clipăj) eulru asalt. Aşteaptă numai prilejul de a se repezi în gâtul duşmanului, pe care îl urăşte, ca să-l sfâşie cu ghearele. Iar celălalt, învingăloiad, îşi dă aere că tot ce a vrut a spus, iar restul certei nu-l mai interesează. Se aşază liniştit în fotoliu, ba ia chiar o revistă în mână. Acest fapt îl înfurie şi mai mult pe adversar, care îşi jiune în joc toată ingeniozitatea pentru a scoate din răbdări pe celălalt. Nu-i însă, nevoie să mai stărue. Calmul urmăritorului e numai aparent. Deşi întreaga sa figură învederează liniştea, se vede, totuşi, cum îşi mişcă vârful pantofului într-un ritm agitat. Se resimte aici adevăratul său ritm. Şi, într-adevăr, deodată revista zboară într-un colţ îndepărtat al camerei, el sare în picioare ca înţepat de o viespe şi... iată că cei doi adversari stau faţă în faţă ca doi, cocoşi, gata de luptă.

Repetând piesa în acest fel, am reuşit să descoperim numeroase aspecte interesante, care apoi au intrat în structura spectacolului. Totuşi, majoritatea acestor descoperiri, care ne-au deschis calea spre realizarea scenei, nu şi-au avut mai târziu aplicaţia. Ulterior, bătălia, a fost dusă în forme mai potolite şi mai decente, fapt oare nu numai că nu atenua, ci, dimpotrivă, îi reliefa tensiunea interioară.

— Dar, la urma urmelor, Cleant îşi cedează totuşi poziţiile câştigate – a observat iuleriretul. În general, acţiunea lui ajunge a R o cedare treptată a poziţiilor.

Cedarea poziţiilor este rezultatul, iar acţiunea constă în a fiu voi să cedeze – a răspuns Constantin Sergheevici.

După ce am înţeles şi am sensibilizat schema comportărilor fizice din această scenă, trebuia să trecem la stăpânirea materialului verbal. Era nevoie de o îndârjită muncă de creaţie. Monologurile lui Cleant sunt retorice. Dificultatea lor constă tocmai în faptul că mereu trebuie să învingi acest retorism. Iar Orgon când îşi rosteşte monologurile lui» asionate, trebuie să se străduiască a.

reda, limpezimea suculentă şi umorul ce abundă în scrisul lui Molière.

Desigur că şi de astă dată, ca totdeauna, Stanislavski a pornit (lela prima etapă a muncii actorului.

— Urmăriţi în permanenţă, ocufaţi-vă zilnic de dicţiunea dumiieayoastră, ocupaţi-vă în fiepare moment de ea, iar nu cât (! cincis]) rezece minute la fiecare cinci zile. Să vorbeşti corect timp de cincisprezecâc minute la o lecţie de dicţiune, şi, apoi, să vorbeşti greşit o sută nouăsprezece oro şi patruzeci şi Cinci de minute, în viaţa de toate zilele, aceasta e curată absurditate. Acţiunea verbală nu-i altceva decât iscusinţa actorului de a-şi contamina partenerul prin trăirile sale. Pentru aceasta, este însă necesar ca tu însuţi să vezi totul atât de limpede şi de amănunţit, încât să-ţi sileşti partenerul să vadă la fel de limpede şi la fel de amănunţit tot ce-i povesteşti. Câmpul acţiunilor verbale este imens. Putem reda un gând printr-o propoziţie, prin intonaţii, [irin exclamaţii, prin cuvinte. Transmiterea gândului nostru constituie o acţiune. Gândurile dumneavoastră, cuvintele şi trăirile dumneavoastră, toate se adresează numai partenerului. Oare aşa se întâmplă şi la dumneavoastră? Iată, dumneata, Vasili Osipovici, când interpretai scena, se vedea, cât de colo că nu prea erai în largul dumitale, tot timpul simţeai prezenţa spectatorilor. Nu-i deloc bine... Toate acţiunile dumitale trebuie îndreptate asupra partenerului. Ce vrei să izbuteşti în această scenă?

— Să-l conving pe Cleant...

— Atunci cercetează-i privirea cu care se uită la dumneata. Fă în aşa fel ca expresia lui să devină alta: fă ca această privire să se însenineze. Ce trebuo să faci, aşadar? Trebuie să-i transmiţi imaginile dumitale, trebuie să-l faci să vadă totul cu ochii dumitale. Adresează-te ochilor şi nu auzului. Ameninţă, imploră, roagă, fă tot ce vrei. Totul însă numai pentru el, numai pentru partener. Urmăreşte, în

expresia ochilor partenerului, rezultatele sforţărilor dumitale. Nu intercala între dumneata şi partener vreun obiect născocit de dumneata. E adevărat că lucrul pare inevitabil. Publicul te sustrage întotdeauna. Sustrage-Le juiblicului şi reviuo la obiectivul adevărat. Aşa, de () ildă, în fraza dumitald: „Iată, daqî tu l-ai fi întâlnit ca mine pe Tartuffe”, dumneata faci o pau: „a după cuvântul „iată”. La ce-i necesară această pauză? La nimic. E o afectare a dumitale, nu se adnsează, în niciun câiz lui Cleant. Într-adevăr, ce gând vrea să exprime Orgon? „Iată, dacă tu l-ai fi întâlnit ca mine j) e Tartuffe, ai fi (*lăsit. Şi tu un j) neten în el*”. Ai fi găsit un prieten, nu un duşman, iată ce voia să spună Orgon. La ce bun, atunci, această pauză, fără niciun rost, după, cuvântul: „Iată”? Ai inventat-o dumneata pentru a colora fraza şi peidru a le asculta apoi pe dumneata însuţi, dacă fraza sună bine. Nu te pregăti niciodată pentru, cuvinte şi acţiuni. În caz contrariu vei avea conştiinţa, nu intuiţia necesară. Noi putem pregăti numai atenţia, şi aşa-zisa „toaletă” actoricească, despre care v-am vorbit. Gândul trebuie spus în întregime. Cât de convingător a răsunat acest gând – aceasta o poate judeca numai partenerul dumitale. După ochii lui, după exjmtsia lor, controlează dacă ai ajuns sau nu la vreun rezultat. Dacă nu, născoceşte pe loc alte metode, pune în mişcare alte imagini şi alte culori. Numai partenerul este acela care poate judeca veridicul sau falsitatea în ceea ce interpretez eu pe scenă. Eu personal nu-mi pot da seama. Esenţialul în munca de creaţie a rolului este să dezvolţi aceste imagini în dumneata. Dumneata spui: „Iată, dacă tu i-ai fi întâlnit ca mine pe Tartuffel” Ştii oare, într-adevăr.

cum l-ai întâlnit? îmi poţi oare spune acest lucru în amănunt? îmi poţi vorbi precis despre locul unde era aşezată biserica, în care l-ai văzut pentru prima oară rugându-se? Poţi descrie amănunţit interiorul acestei biserici etc? În Tr-un cuvânt; poţi, oare, să-mi povesteşti

tot ce te-a impresionat atât de profund? Fără să vezi toate acestea, înaintea ochilor dumitale, nu-ţi vei putea însuşi acţiunea, coloritul şi temperamentul necesar pentru a-l convinge pe Cleant. Convingerea în temeinicia acţiunilor dumitale apare şi devine organică numai atunci când viziunea este concretă şi amănunţită. Altfel, această convingere va fi iiipusă în mod forţat şi nu-l va cuceri pe spectator.

Pentru a creşte în dumneata însuţi sentimentul de admiraţie naivă a lui Orgon faţă de Tartuffe, nu trebuie să începi}) rin a te tulbura şi a-ţi forţa sentimentele. Este cu neputinţă să ne impunem un sentiment. Reconstituie din nou, în toate amănuntele, istoricul apariţiei acestei adoraţii şi nu nesocoti niciun fel de amănunt. Aici intră în joc imaginaţia. Tot, acest istoric trebuie să fie bogat în întâmplări grăitoare, în amănunte care să impresioneze. Chipul lui Tartuffe trebuie să apară în viziunea dumitale ca fiind înzestrat cu cele mai alese însuşiri omeneşti cu putinţă. Creează-ţi în imaginaţie chipul unui asemenea om neobişnuit, pe care este necesar să-l simţi cu o veridică limpezime. Se prea]) poate că el să fie chi, ar unul diiilre oamenii care trăiesc acum, sau care au existat cândva. Se) rea poate ca pe acest om să-l fi cunoscut, să te fi închinat înaintea lui: hai să zicem, Lev Tolstoi sau altcineva. După ce ai creat tot acest istoric, încearcă să-ţi fixezi, în imaginaţie, însuşi chipul acestui om sfânt. Încearcă, în sfârşit, să-l descrii, apoi, şi partenerului dumitale. În acest scop, nu economisi niciun fel de culori, schimbă-le cu îndrăzneală, fă ca ele să fie cele mai neaşteptate. Astfel, vei reuşi să determini ritmul scenic. Dacă nu reuşeşti, înseamnă că încă n-ai văzut ceea ce trebuie. Înseamnă că e nevoie să-ţi modifici imaginea pe care ţi-ai creat-o despre Tarttiffe. Şi asta, pentru (! a Tartuffe-ul pe care l-ai cre, al este j) rea neînsemnat sau nu-ţi poate pricinui sentimentul de adoraţie şi atunci dumneata, Orgon, n-ai ce povesti.

Ţine minte: în Molière –, ca şi în Gogol – nu există niciun pasagiu lipsit de vibraţie. De aceea, dacă doia şti să redai modul în oare se roagă Tartuffe – trebuie să-ţi pui, în povestire, tot temperamentul şi toată pasiunea de care eşti în stare, iar lucrul acesta nu se poate întâmpla decât în clipa în care vei reuşi să creezi un motiv al povestirii, care cere tocmai această vibraţie. Molière prezintă ca un moment tipic – povestirea despre puri, ce:

…da îşi făcea deunăzi învinuiri fierbinţi că l-inchinare prinse un purice sub mână şi i teamă că-l ucise cu o ciudă prea păgână

Vă închipuiţi acest tablou, această mostră de imensă bunătate şi de evlavie a lui Tartuffe? Vedeţi, oare, sunt Tartuffesare în toiul nopţii din pat, dezbrăcat, tremurând de frig; cum aprinde lumina; cum povesteşte slugii sale, Laurent, nenorocirea întâmplată; cum Tartuffe – găsindu-l – îl încălzeşte cu suflarea sa şi încearcă să-l reînvie; cum îl aşază, în sfârşit, pe o coală de hârtie curată şi cum se roagă toată noaptea „plângând amarnic? Iată ce fel de imagină, sau ceva asemănător, trebuie să apară înaintea privirii tale lăuntrice „când încerci să provoci în sufletul lui Gleant, simţământul de admiraţie faţă de sfinţenia lui Tartuffe.

Repet – încă odată şi încă odată: totul numai pentru Cleant. Impresionează-l prin orice mijloace, prin gremză sau prin lacrimi, prin ce-ţi vine mai la îndemână. Dacă nu reuşeşti, dozează coloritul, încearcă o nouă adaptare a – jocului. Nu le gândi însă, în niciun caz, la intonaţie. Nu trebuie numai să rosteşti fraza, ci prin rostirea ei trebuie să redai întreaga atmosferă. Nu sfărâma statuia Venerei pentru a o arăta, ciob cu ciob. Arat-o în întregime. Publicul distrage actorul (lela creaţlie. Cu ajutorul voinţei, al ritmului, al imaginilor limpezi, trebuie să-l interesezi pe partener, de aceea este atât de îngrozitor pentru un actor de a avea o voinţă trândavă „încearcă totul pentru a

schimba purtarea lui Gleant faţă de Tartuffe. Pe scenă, jocul cu partenerii este un joc de şah. Nu-i cunoşti mişcărilejii partenerului; îi urmăreşti, însă, ceea ce este necesar; vocea, intonaţia, privirea, mişcarea fiecărui muşchi. Ca să ştii cum să acţionezi mai departe, trebuie să te orientezi după partener; numai atunci acţiunea ta va fi o acţiune veridică.

Şi acum imaginează-ţi: Orgon pledează din răsputeri. Cleant îl ascultă cu atenţie. Cu cât scena înaintează, cu atât Gleant devine şi mai atent. Orgon e gata ponvins că a reuşit să-l aducă pe calea cea dreaptă pe necredinciosul de Gleant, care a uitat de Uumnezeu; terminându-şi povestea cu puricele, îşi priveşte interlocutorul, cu ochi triumfători, p pentru ca acesta să-i arunce deodată în faţă ceea ce credea el; „Ai înnebunit!”… Simţiţi ce înseamnă asta pentru Orgon? Iată în pe constă comedia lui Mouere.

Interpretaţi această scenă de fiecare dală – într-un chip nou. Nu amestecaţi aici nimic din metodele pe care le-aţi întrebuinţat altă dată şi pe care le-aţi îndrăgit. De veţi proceda lot aşa, jocul se poate transforma într-o simplă virtuozitate actoricească. De fiecare dată, este nevoie de o acţiune vie şi organică. Ţineţi bine minte sarcinile dumneavoastră: fiecare dintre parteneri e perfect convins de dreptatea sa şi fiecare vrea – cu orice preţ – să convertească (pe celălalt la propria-i credinţă. O doreşte cu toată pasiunea.

Soluţionaţi această problemă ai pl, pe loc şi imediat. Asoltaţi-vă unul pe altul cu propriile voastre imagini. Unul vede în Tartuffe un sfânt, care varsă licrimi fiindcă a omorât un purice; celălalt, dimpotrivă, vede în acelaşi Tartuffe un bandit care are de gând să omoare toată familia. Şi, acum, la lucru: impuneţi-vă unul altuia convingerile!

Lucrând la această scenă. Constantin Sergheevici, ha se reîntorcea la-s, chema acţiunilor fizice, ba insista numai

asupra cuvintelor, care – perdrii realizarea clarităţii fonetice – u C silea să le repetăm de mai multe ori. Pentru a-şi da seama de maturitatea imaginilor noastre, ol revenea foarte des asupra liniei acţiunilor fizice.

— Iată, dumneata spui: „a convinge”. Ce fel de acţiune este asta; o acţiune psihologică, sau o acţiune fizică?

Sau adresându-se lui Cleant;

— Spui că-ţi este silă să-l asculţi pe Orgon! Asta nu este o acţiune, ci o stare sufletească. Cnre-i ai; ci acţiunea fizică” * În primul rând, poţi „să nu asculţi” – iată o acţiune fizică sâmplă. Poţi „părea (Milm” – iată încă o acţiune fizică. Cum vei săvârşi aceste acţiuni? Există mii de metode diferite. Ele nu f) ot fi inventate pentru fiecare caz concret. Principalul este a şti să discreditezi sau să stimulezi. Uite; cum te vei comporta pentru a nu asculta tot ce-ţi spune partenerul dumitale,}) ontru a fi aparent calm şi pentru a discredita – prin aceasta – tot ceea ce vine din partea lui. Mai întâi, fpei tot ce face de obicei un om care ascultă cu atenţie şi cu interes pe cineva; apoi, faci totul în sens contrar. Comportarea dumitale constituie un diapazon pentru comportarea partenerului, iar orice schimbare înseamnă în acelaşi timp şi o schimbare în jopuli lui.

Noi executam indicaliile lui Constantin Sergheevici. Eu recitam acelaşi monolog, adaptându-l comportărilior diferite ale lui Cleant, care mă asculta când atent şi liniştit, îmbiindu-mă astfel să-i dezvălui şi mai adăno ce aveam pe inimă, când dimpotrivă, îmi discredita ostentativ spusele înflăciărate, căscând şi adâncindu-se în lectura vreunei reviste ce se afla pe masă, sau fredonând vreun (înteo vesel. În sfârşit, o a treia situare: Cleant, gata în orice clipă să mă întrerupă şi să izbucnească într-o tiradă fulgerătoare. În decursul monologuhii, foloseam toate aceste trei comportări, în mod alternativ. Eolosul

exerciţiilor de acest fel a fost mai presus de orice aşteptare. Cât mă priveşte, fiind nevoii să-l urmăresc mereu pe Cleant, m-am sustras cu totul ochiului regizoral al lui Stanislavski; în felul acesta m-am simţit mai uşor. Mi-a revenit încrederea în mine însumi şi în acţiunile mele; mi-a apărut iniţiativa „mai ales în (di [) ele în (; are era nevoie să re ciuâeresc atetd, ia lui Cleant sau când trebuia să-l împiedic; de a mă întrerupe. S-au ivit intonaţii mai colorate şi nuanţe mai luminoase, aproape cu totul nenşteptate.

Şi, totuşi, Stanislavski nu s-a declarat satisfăcut. Mereu cerea o cât mai mare varietate de culori şi adiijilări.

— Aveţi în vedere că atât adaptările cât şi metodele de exprimare a sentimentelor omeneşti sunt nenumărate. Pe deasupra, ele nu sunt aproape niciodată directe: entuziasmul nu se redă totdeauna prin entuziasm, ci – de multe ori – prin ceva cu totul opus. Ne putem entuziasma, deşi suntem indignaţi: „Ei, cum de joacă acest actor atât de bine!” Pubun rosti fraza cu etduziasm. O putem rosti, însă, şi pe un ton indignat, care să pară totuşi ca o manifeslare supremă a entuziasmului. O putem, în sfârşit, spune cu înduiioşare, cu dispreţ, eto. – în toate cazurile exprimând unul şi acelaşi sentiment.

Exemplele alese, Stanislavski ni le demonstra cu o mare putere de convingere. Ele mă sileau să repet îndată, d (* mai multe ori şi în diferite feluri – fragmentul din monolog, în care eram puternic entuziasmat de Tartuffe. Stanislavski îmi cerea să rostesc această parte a monologului cu indignare, cu dispreţ, cu înduioşare, cu deznădejde sau în bătaie de joc, dezgustat, etc. Totul era sortit însă a exprima un singur sentiment: admiraţia entuziastă.

Întâi cunoaşte-l frate – pătrunde-l, simte-l
Şi-o să-l înalţi în slavă ca mine, şi nzecit.
Ha!… e un om… om care… zi-i om şi s-a sfârşit.

bine.

Uneori, pe când rosteam admirativ primele două strofe – se auzea comanda scurtă a lui Stanislavski:

— Acum, cu indignare!

Schimbam pe loc coloritul.

Numaidecât, o altă comandă a lui Constantin Sergheevici:

— Acum cu deznădejde!

Treceam la deznădejde. Şi aşa mai departe.

În genere, scena aceasta îl jireocupa în mod deosebit pe Stanislavski. Lucra cu multă stăruinţă pentru realizarea ei, şi aceasta – probabil – p pentru că o socotea deosebit de importantă pentru întregul spectacol, precum şi p pentru că îi oferea un preţios material în exerciţiile de tehnică.

Pe atunci, pe când lucram la această scenă. Constantin Sergheevici aplicase – după pât se pare – toate elementele sistemului său. Odată, el s-a oprit eu stăruitoanatenţie asupra elementelor prin care se stabileşte contai, tul între personagii. După una, dintre repetiţii, el ne-a spus;

— Cu ce-aţi păcătuil astăzi? V-a lipsit contactul. N-au existat obiective. Au fost clipe în (ţaiv; contactul a existat, însă s-a pierdut imediat fie că aţi jiierdut obiectră de fie (la]) rocedeele de vizare a obiectivului au fost jirea şi coaie pentru *o* piesă franţuzească.

Stanislavski se mai jă îngea de faptul că ac. torii ignorează acest proces al vieţii, atât de iiuporlant, că nu-l studiază, n-au nicio idee despre cele mai mărunte verigi şi mai ales – că nu-şi dau deloc seama despre ceea ce e important şi esenţial în acest proces; orientarea iniţială care precede orice acţiune, orientare proprio nu numai omului ci şi oricărui animal.

De multe ori spunea:

— Observaţi fehil în care un câine intră îiilr o cameră. Ce face el, înainte de toate? Intră, adulmecă prin

aer, stabileşte locul în care se află stăpânul, se apropie de el, îl sileşte să-şi îndrepte atenţia asupra lui şi – numai după ce face toate acestea – „intră în vorbă” cu stăpânul. Tot aşa se comportă şi omul. Cu o singură deosebire: acesta întrebuinţează o mai mare subtilitate şi varietate.

Ce face, în schimb, actorul? Apare pe scenă exact în momentul hotărât, se duce la locul fixat şi imediat îşi debitează rolul, fără să se sinchisească dacă cei de faţă sunt sau nu dispuşi să-l asculte. Înlocuiţi, într-o scenă de dragoste, partenerul femeie cu un bărbat şi veţi constata că actorul nostru nici nu va observa: el îşi va declara dragostea unui bărbat. Procesul vital organic este astfel tulburat, din pricina unei lipse de orientare. Actorul adesea ori minte, nu crede în acţiunile sale, alunecă fireşte pe panta rutinii actoriceşti. Numai respectând toah; subtilităţile comportării, putem ajunge la senzaţia adevărului pe scenă, la creaţia naturii noastre organice.

Din ce elemente este compus conhictul scenic? 1) Orientarea, 2) căutarea obiectivului, 3) chemarea atenţiei asupra ta însuţi. 4) tatonarea de ordin psihologici.

Esenţa unei strânse legături scenice constă în faptul că un actor dă, iar celălalt primeşte. Iată acum căile care dul la aceasta: 1) orientarea, *2*) vizarea obiectivului, 3) chemarea atenţiei asupra ta însuţi, 4) tatonarea de ordin psihologic, 5) viziunea – adică facultatea de a-l sili pe partener să vadă cu ochii tăi, 6) să nu te gândeşti la rostirea cuvântului, ci să te concentrezi asupra imaginii, asupra, modului cum trebuie redat C, mai bine aceste imagini, şi aceste fapte.

Adineaori aţi interpretat scena unei răfuieli înverşunate între doi oameni şi aţi început direct cu cearta, omiţi Tul partea extrem de importantă care o precede – orientarea, tatonarea reciprocă, adaptarea unuia faţă de altul, stabilirea „undei radiofonice”, pe care vă va fi mai comod să începeţi această discuţie delicată. Aceste

subtilităţi, aceste mici acţiuni fizice sunt săvârşite, în parte, înainte de începerea convorbirii: în parte, în timpul primelor cinci-zece replici şi ele constituie veriga de început a întregii linii de acţiune a scenei respective. Dumneavoastră, le omiteţi şi, prin aceasta, nu respectaţi adevărul.

Un om vine la altul şi-l roagă să-i facă un serviciu. Înainte ca el să pună problema care-l preocupă, înainte chiar ca el să-şi rostească primele cuvinte, stabileşte cu anticipaţie posibilităţile de izbândă; celălalt, de asemenea, ghiceşte aproximativ scopul acestei vizite. Concluziile sunt rezultatul rapidei lor tatonări reciproce al orientării al observării atente a faptelor şi a comportărilor fiecăruia. După câteva fraze, cu ajutorul cărora se face schimbul de amabilităţi reciproce, solicitantul se aşază la o anumită distanţă, care să-i facă mai eficace discuţia, ţinând seama, bine înţeles, de toate condiţiile, inclusiv de dispoziţia interlocutorului. Începe apoi, să-şi expună problema care-l preocupă.

Subtilităţile acestea psihologico îl însoţesc permanent pe om, în contactul de fiecare zi cu ceilalţi, oameni. În arta noastră, ele nu pot fi câtuşi de puţin ignorate; sunt chiar hotărâtoare pentru noi. Aceste subtilităţi conving atât pe actor, cât şi pe spectatori de autenti (Mtatea, de adevărul a tot ce se petrece pe scenă. Ele alcătuiesc o foarte impeadantă jiarte a tehnich noastre, a tehnicii actoriceşti de retrăire.

Scena certei voasinţ trebuie să înceaj) a cu tatoiiirea, cu studierea, cu adaptarea reciprocă). Ea trebuie să se dezvolte, apoi, până la jainctul ei culminant şi să se sfârşească j) rintr-o ruptură definitivă. Numai o asemenea interpretare va j) utca constrânge spectatorii să urmărească cu o; atenţie încordată desfăşurarea luptei voastre de la început şi până la finalul ei logic. Dacă logica elementară va fi înfrântă, spectatorii vor înceta să vă mai

creadă; vor deveni indiferenţi, llecâştigarea atenţiei spectatorilor nu va mai fi cu) utinţă decât revenind la respectarea celei mai sul) tile logipi a contactului dintre oameni.

Nu putem juca simpla noastră prezenţă pe schemă, ci trebuie să trăim arta, să vorbim şi să acţionăm. La intrarea în scenă,}) rima replică trebuie să servească dnvpt diapazon. După patru-cinci replici, să fini în măsură să precizăm; „Aici mă comport sincer, aici afech z, aici rămân a (dor, iar ale i îmi trăiesc rolul”. Este necesar să stabiliţi un coadact just. Respiraţia, modulaţiile vocii trebuie, de asemeni, puse la punct. Iată, acum G bine.

Actorul trebuie să-şi dea seama de ceea ce este bun şi de ceea ce nu este, în interpretarea sa. În aex st scop, se cuvine să fie calm, fără emoţia omului care orbăcăieşte}) t în ceaţă. Ce vă trebuie pe scenă? Atenţie, sensibilitate, concentrare asupra în irejurărilor date. Acestea sunt condiţiilte necesare pentru formarea simţului creator al actorului pe scenă. El va fi efectiv atunci când va exista credinţă şi adevăr. Datorită acestor două însuşiri veţi putea afirma: „eu sunt”. Goni portaţi-vă în mod veridic. Gând vă aflaţi pe scenă lrel) ne să vă daţi singuri seama că: „aici mint, aici spun adevărul, aici acţionez, iar acum opresc; aici e obiectivul – publicul, iar aici mă comport real”.

Există teatre, unde se îndrăgeşte şi se cultivă minciuna. Într-altele, există teama de minciună. Trebuie să vă spun: nu vă temeţi de minciună, căci ea este diapazonul adevărului. Nu trebuie s-o cultivaţi, dar nici nu treibue să vă temeţi de ea.

Nu cunosc ideiun rol care să nu fi fost început după şablon. Atunci când mă simt abs o lut calm şi solot că joc asemeni unui zeu, înseamnă că joc după reţetă. Şi conţinutul creaţiei liiele, în acest moment, este gândul: „joc ca un zeu”.

De multe ori, actorul face toate eforturile să

acţioneze bine şi, totuşi, nu realizează cele dorite. Nu trebuie să apărem pe scenă pentru a juca, ci]) cutru a acţiona, pentru a cuceri. Este de asemeni cu nepidită. a să „interpretăm" calmul. Trebuie să avem un drept la calm. În general, nu putem interpreta un sentiment, o pasiune, o acţiune, ci treime să acţionăm conform cu realitatea. Şi încă ceva: cu cât străduinţele vor fi mai puţine, cu atât interpretarea va convinge pe şi) ectatori. Ce înseamnă „să încerci a fi cât mai bine?" Nimic altceva, decât să cochetezi cu publicul, obiectivul finul spectatorii. Acesta este unul din marile vicii actoriceşti. Cea mai fecundă „cochetărie" este tocmai ignorarea publicidui.

Trecând, apoi, de la problemele tehnice actoriceşti la perspectivele viitorului spectacol, Gonstăntin Sergheevici a dat o şefună de observaţii foarte preţioase asupra unora din scenele piesei, asupra fondului şi ideii piesei, asupra personajelor, arătând posibilitatea unei tratări mai aprofundate a piesei.

Este necesar să se renunţe la interpretarea obişnuită a lui Mbliere, folosită de celelalh* teatre, pe ale căror scene nu apar oameni „ci măşti, acele personagii, molienâştr arhicunoscute şi de care ne-am plictisit. Sunt îngrozitoare; totdeauna plictisitoare şi neconvingătoare. Este o prejudecată să se creadă că o comedie se cere jucată în stil comic. Trebuie să credeţi în autenticitatea lucrurilor ce se petrec pe scenă, şi să vă transpuneţi în firea personajelor din piesă. Pentru actor nu există nici dramă, nici tragedie, nici comedie. Există un „eu", un om în circumstanţele date. Gândiţi-vă ce s-a întâmplat: Rasputin s-a introdus în casa lui Orgon şi dezorganizează viaţa acestei fa l.

milii. Acţiunea principală a piesei, la care participă toate personajele, cu excepţia lui Orgon şi a mamei sale – constă în a se elibera de Tartuffe-Rasputin. Pentru Orgon şi maică-sa, lucrurile se prezintă altfel. Aceştia vor,

dimpotrivă, să-l înspăimeze solid şi pentru totdeauna pe Tartuffe în existenţa lor, supunându-se orbeşte voinţei lui. În jurul acestor fapte se desfăşură înverşunata luptă din piesă şi fiecare personaj acţionează şi luptă cu o înlănţuire logică ce-i este proprie.

Ţineţi minte: ţipătul pe scenă nu înseamnă manifestarea forţei, ci a neputinţei. Amploarea glasului este rezultatul unui imbold veridic, obidnut pe cale intuitivă, care duce la adaptări şi culori juste. „Forte” nu e „piano” şi „plano” nu e „forte”.

Nu se poate să le opunem una alteia.

Interpretul rolului lui Orgon trebuie să facă abstracţie de latura, comică a rolului. Umorul şi comicul se desprind din însăşi evoluţia evenimentelor. Pentru Orgon, tot ce se petrece înseamnă o adevărată tragedie. Dacă, identificându-ne cu Orgon vom reflecta traiectoria raţionamentelor acestuia, va fi aproximativ asta: „a apărut în calea mea un om graţie căruia voi putea ajunge la Dumnezeu însuşi – asta-i convingerea mea sinceră. Doresc fericirea familiei mele, pe care o iubesc nespus de mult, vreau să-i creez o viaţă fericită şi frumoasă, găzduind în casa mea un om, cu adevărat sfânt. Aceasta este una din cele mai mari reuşite ale mele şi o întorsătură spre un viitor luminos. Toate acestea sunt atât de vădite că numai orbii ar putea să nu le vadă”. Dar cei din jurul lui Orgon nu văd, în prezenţa lui Tartuffe, o binefacere şi un dar de preţ ai cerului. Dimpotrivă, se coalizează împotriva solului divin, încercând să-l defăimeze, să-l facă de ocară şi să-l alunge din casă.

Acţionând cu toată sinceritatea, Orgon căută să-i readucă pe ai săi pe căile sănătoase ale raţiunii, să-i scape de osânda cerului, să le oprească sufletele de a aluneca pe povârnişulpierzaniei. Rupe legăturile cu soţia şi cumnatul său, iar pe propriul său fiu, îl îndepărtează, afurisindu-l. Dar, deodată, stând ascuns sub masă, se convinge singur

de greşeala sa fatală: nu a găzduit în casa lui, bunăoară, pe Lev Tolstoi sau pe Iisus Hristos, ci pe un escroc de rând. Nu este oare aceasta o tragedie?

Apogeul comediei lui Molière îl formează tocmai scena când Orgon apare de sub masă, unde ascultase declaraţiile de dragoste făcute de Tartuffe soţiei sale şi când rosteşte vestita lui frază: „Recunosc, e un mare nemernip!”

De obicei, interpreţii lui Orgon urmăresc să stârnească în acest moment râsete homerice. Dacă dumneata, Vasili Osipovici, vei reuşi să provoci o compătimire sinceră, iar nu râsete, aceasta va constitui un triumf pentru dumneata! Adânceşte tâlcul operei lui Molière, cercetează cu atenţie, cu ochi de om şi nu de profesionist evenimentele ce se desfăşoară în piesă. Închipuieşte-te în locul lui Orgon. Apropie-te de cei din jur, îndrăgeşte-i pe toţi care sunt rudele tale în această piesă: soţia, fiica, fiul şi ceilalţi. Încearcă să resimţi durerea de a-i vedea, îndreptându-se spre pieire şi să trăieşti shuciumul de a fi nevoit să rupi cu dânşii orice relaţii. Cât de mare trebuie să fie credinţa dumitâle în sfitnţenia lui Tartuffe pentru a ajunge în această situaţie! Gând vei înţelege problemele acestea până la capăt, vei simţi ce hrană va nutri temperamentul dumitale, la ce Wţă patetică vei putea ajunge, apărându-l pe Orgon.

Sunt în piesă pasiuni shakespeariene. Vrei să atragi spre dumneata atenţia lui Tartuffe. A atrage asupra dumitâle atenţia unui om simplu, e un lucru, dar a atrage atenţia lui Hristos – este cu totul altceva: de aici, patosul dumitâle, atât de îndreptăţit, mai ales atunci când Hristos vrea să-ţi părăsească sălaşul. Îţi dai seama ce înseamnă aceasta, pentru o fiinţă cucernică? înainte de toate, trebuie înţeleasă tragedia lui Orgon; în ceea ce priveşte latura comică, ea va reieşi de la sine prin contrastul dintre purtarea dumitâle şi cele ce se petrec, în realitate, în casă.

În ce priveşte situaţia în care te afli, fii fără grijă, ilaritatea va veni singură. Nu te nelinişti, repet, caută numai să pătrunzi în tainiţele sufletului lui Orgon şi să judeci toate întâmplările din punctul lui de vedere. Trăind tragedia reală a lui Orgon, vei realiza o comedie superioară. Nu ai în faţa dumitâle încăpăţânarea unui prost, ci un om ce-şi apără viaţa cu tot ce socoteşte el mai bun, mai sfânt şi mai luminos în ea. Cu cât te vei pătrunde mai adânc de aceste gânduri, de aceste imagini, cu atât vei îmbogăţi mai mult rolul, satirizând mai ascuţit şi mai fără cruţare viciul mârşav al bigotismului. Acesta-i ţelul spectacolului nostru, tema lui primordială, ideea piesei lui Molière.

Nu încerca să-ţi însuşeşti toate frazele dintr-odată; asta nu este cu putinţă şi efortul te va slei. Prin repetiţii pregăteş te-ţi avântul spre culmi, întăreşte-ţi linia acţiunilor fizice, clesvoltă şi îmbogăţeşte-ţi puterea imaginaţiei.

Desigur, piesa poate fi interpretată şi în maniera unei anecdote comice, dar care ar mai fi atunci rostul unui aseme –, nea spectacol? Să amuze onoratul public? Merită oare să lucraţi în teatru de dragul acestui scop? Fiecare dintre spectacolele noastre trebuie să vehiculeze o idee. În afară de interpretarea piesei şi de dezvoltarea expresivă a subiectului ei, noi trebuie, de fiecare dată, să ne propunem o temă primordială.

Uite, îmi amintesc de un turneu la Petersburg. Înainte de începerea reprezentaţiilor, repetasem îndelungat bi teatrul unde urma să jucăm. Câteodată, repetiţiile se prelungeau până la orele două-trei noaptea. Odată, obosit de muncă, ieşind din teatru pentru a mă duce să mă odihnesc la hotel, am fost uimit de spectacolul ce mi se înfăţişa înaintea ochilor. Afară era un ger năprasnig, întunericul nopţii era brăzdat de vâlvătăile focurilor aprinse din loc în loc şi întreaga piaţă era un furnicar de oameni; unii se încălzeau la flăcările ftmâului,

îşi frecau mâinile, picioarele, urechile, alţii, strânşi grămadă, discuhiu cu a primleri! Focurile aprinse răspândeau fum, mulţimea se agita; CU mii de glasuri. Neînţelegând nimic, întrebai pe cineva din apropierea mea: „Ce se petrece aici?”; „Apoi oamenii ăştia aşteaptă bilete pentru spectacolul dumneavoastră”. „Doamne, gândii eu „ce răspundere ne luăm asupra noastră? Răspunderea de a satisface cerinţele spirituale ale ace-ştor oameni, care înghiaţă de frig toată noaptea şi cărora noi avem datoria să le aducem gânduri şi idei măreţe!”

Răspundeţi-mi, ne este oare îngăduit a încerca să ne achităm faţă de ei, oferindu-le doar o oarecare anecdotă comică şi amuzantă? În noaptea aceea, m-am zvârcolit ceasuri întregi în pat din cauza emoţiei şi a simţământului răsinmderii. Am căpătat atunci convingerea că în afara temei primordiale trebuie să mai existe în spectacol ceva şi mai înalt pe pare nu ni-l putem încă defini. În ceasurile acelea de veghe, am simţit că Oamenilor, strânşi în piaţa teatrului, li se cuvenea mult mai mult decât ceea ce pregătisem noi pentru dânşii.

În Orgon, spectatorul trebuie să se vadă pe sine însuşi. Undeva, în adâncul sufletului, el poate să râdă, aducându-şi aminte de vreo situaţie ridicolă, în care s-a aflat el însuşi din pricina credulităţii şi nechibzuinţei sale. După cum spectatorul se poate mustra uneori, cugetând amar şi indignându-se de îi căloşia oamenilor care trăiesc ca nişte paraziţi, construindu-şi buna stare din slăbiciunea de caracter a altora. Sau, poate, chiar să verse o lacrimă, fără (ia, din acest motiv, comedia să înceteze a fi comedie. Ea va deveni uti imbold pentru reflecţiune şi spectatorul va» arăsi teatrul (în mintea îmbogăţită.

DESPRE CARACTERISTICILE E. XTERIOARE

Niciunul din elementele tehnicii actoriceşti nu a Rjst dat uitării de Stanislavski cu privijul lecţiilor-repeti, ţie. Dacă în prima j) perioadă a activităţii sale, întreaga atenţie

a fost concentrată numai asupra aciţiunii fizice, într-o etapă ulterioară şi, cu a cu; (! aşi grijă şi tenacitate, Con, stantin Sergheevici s-a îndeletnicit (ai ceilalţi fa (; b» îi ai acţiunii scenice: cuvântul, ritmul, declamarea versurilor, viziunea, gândirea etc. Toate acestea îşi găseau locul în (îâmi) ul preocupărilor lui l Stanislavski şi intrau în cadrul exi reiţiilor noastre, în diferite timpuri şi în diverse stadii de lucru.

De altfel, mi se pare (la lucrurile acestea se desprind cu suficientă evidenţă chiar din descrierea repetiţiilor cu „Tartiiffe”. În comjilelare, aş dori să mai adaug câteva cuvinte privitoar»; la un domeniu dintre cele mai însemnate ale tehnicii noastre şi care se referă la întruchiparea – la caracteristicile exterioare. Descriind n petiţiile, am atins nuuiai puţin această chestiune, deoarece îmi amintesc; (; a însuşi Stanislavski nu s-a oprit asupra ei în mod specual. El avea, însă, motivele sale, care! slăl („au la baza a ceea ce el considera menirea-i de căpetenie în e (; priveşte educaţia noastră. Ar fi însă o greşeală să presupunem că el atribuia o importanţă – secundară caracter –, rişti, cilor exterioare.

Fiind el însuşi un admirabil actor de compoziţie, un mare meşter al întruchipării, Stanislavs (; hi îndrepta în mod firesc şi pe elevii săi spre aceeaşi măiestrie, folosind însă, ca de obicei, căile sale speciale.

Neînţelegând arta scenică, decât ca arta retrăirii şi întruchipării, Stanislavski reteza categoric orice încercare a actorilor de a „interpreta” personajul şi sentimentele acestuia. „Trebuc să vă trăiţi în mod activ personajul – fără simţăminte nu veţi putea acţiona, dar nu trebuie să vă neliniştiţi şi să vă gândiţi la ele. Simţămintele var veni singure, ca rezultat al orientării voastre spre acţiune, în condiţiile date”.

În acelaşi fel, descifrarea elementelor ce constituie caracteristicile exterioare trebuie să pornească, înainte de

toate, de la pătrunderea profundă în lumea interioară a personajului. Actorul poate găsi cu mai multă înlesnire trăsăturile exterioare ale eroului piesei, atunci când stăpâneşte toată linia logică a comportării personajului. O justă găsire a „germenului” interior al personajului duce la ponformaţia lui exterioară, care încheie munca actorului, iar orice efort, prematur conduce pe actor doar la o simplă copiere a personajului, fiind o piedică pentru dobândirea unei comportări vii şi adevărate.

Însemna oare că Stanislavski ne propunea să ne repetăm pe noi înşine cu fiecare rol, să folosim stereotip metodele noastre favorite, adaptând rolul la noi înşine, adică la posibilităţile noastre? Desigur că nu. Pentru a rezolva problema de a întruchipa linia de acţiune o personajului, actorul trebuie să pornească de la el însuşi, de la darurile sale fireşti, pe care să le dezvolte treptat în mod creator, prin procesul său de lucru tinzând la lărgirea lor la scara pe care o cere piesa, sau fantezia dramaturgului, sau a celor ce realizează spectacolul; actorii şi directorul de scenă.

Constantin Sergheevici încerca, în toate chipurile, să ne ferească de acele metode care vulgarizează activitatea actoricească în privinţa caracteristicilor exterioare şi care se mai prea, etică încă azi în unele locuri. Nimic nu este mai primejdios pentru efortul creator decât să-ţi ascunzi, de la primii paşi, chipul viu sub o anumită mască, folosind tot asortimentul banal de trăsături „caracteristice”: bâlbâială, vorbire peltică, de naturarea felului obişnuit de a vorbi sau să-ţi cobori ochelarii pe nas (dacă eroul este doctor în medicină) ori să-ţi netezeşti mustăţile (dacă personajul are în armată gradul de colonel) etc. Prin asemenea mijloace facile şi accesibile oricui, actorul pune accentul pe aspectul nesemnificativ al personajului, pe elementele de efect exterior şi superficial. Mărginindu-se la o „interpretare” pitorească a trăsăturilor, el greşeşte

prezentarea personajului în totalitatea lui structurală. Repet, toate acestea erau socotite de Constantin Sergheevici ca un procedeu dăunător, care împiedică dezvoltarea organică a imaginii scenice vii şi care poate duce la anihilarea ei.

Descoperind linia logică a comportării personajului, a acţiunilor sale, involuntar şi poate chiar imperceptibil, actorul descoperă şi unele aspecte exterioare caracteristice. Lucrul acesta se întâmplă, într-un mod de neînlăturat.

Şi oricât actorul s-ar concentra asupra problemelor de însemnătate primordială şi oricât s-ar strădui să alunge din mintea sa înfăţişarea viitorului personaj, totuşi, în răstimpuri, sub o formă sau alta, înfăţişarea exterioară îi va apărea şi i se va fixa în minte imaginea ei. Dar să nu ne fie frică de asta. Să primim şi să ne însuşim, cu satisfacţie, tot ceea ce se încheagă în mod firesc şi fără efort în timpul muncii noastre.

Fireşte, chiar în ptrioada de pregătire prealabilă a rolului, nu este exclusă posibilitatea de a descoperi trăsăturile exterioare ale personajelor. Dar, şi în asemenea împrejurări, Stanislavski găsea căile cele mai potrivite pentru a nu-l împinge pe actor de a copia exterior personajul. Să ne amintim de repetiţiile cu „Tartuffe”, de scena când Ghedrov, în rolul lui Tartuffe, era în căutare de tertipuri pentru a-l păpăci pe Orgon. Oare acestea nu erau, de la) t, încercări pentru compunert-a b ăsăturilor exterioan –, caracteristioe lui Tartuffe? Incontestabil că da. Dar aceste încercări erau subordonate unei acţiuni determinate: păpăcirea lui Orgon. Şi la fel se petrecea şi în celelalte cazuri asemănătoare.

Dimpotrivă, în perioada finală de pregătire a rolului, problema imaginii exterioare dobândeşte o însemnătate de prim ordin. Soluţia problemei apare, atunci, ca desăvârşirea logică a tot ce s-a adunat mai înainte şi

trebuie să fie sugerată de toate acesbia.

Odată Gonsbintin Sergheevici a avut o discuţie cu mine, după ce asistase la repetiţia generală a piesei „Clubul Pickwick” după Dickens, sub direcţia de scenă a lui V.I. Staniţân. În această piesă mi se distribuise rolul lui Sam Weber – valetul lui Pickwick. Discuţia am ţinut-o la telefon şi o reproduc din memorie. Stfinislavski mi-a spus:

— În privinţa ţinutei exterioare, nu am nicio obiecţie de fă, cut. Eşti tânăr, deosebit de îndemânatic, te mişti admirabil, dar fără să ştii în ce scop. Virtuozitate de dragul virtuozităţii? Aceasta se potriveşte doar unui spectacol de circ. Unele din acţiunile dumitale sunt gratuite, ele nu se îndreaptă către un anumit scop. Altele sunt contradictorii – iar câteva sunt cu totul inutila în dumneata, nu s-a maturizat încă „germenul”.

Imaginii lăuntrice, care ar reuni toate pornirile şi faptele dumitale, şi ji-ar da siguranţă în acţiuni.

— Şi care ar putea fi „germenul” acestui rol, Constantin Sergheevici?

— Ia gândeşte-te! Este, fireşte, greu să-ţi pot explica dintr-odată… Poate că e Sain care este un fel de guvernantă a lui Pickwick? încearcă să subordonezi comportarea dumitale acestui ţel unic; de a-l dădăci şi de a-i purta de grijă lui Pickwick… Alege numai ceea ce corespunde scopului indicat, înlăturând fără şovăială orice gest inutil, oricât de reuşit ar fi în el însuşi. Astfel, personajul va căpăta viaţă, ajungându-şi ţelul la care râvneşte. Asta în ceea ce priveşte linia interioară. Iar „gernK nul”, dacă Sain al dumitale e atât de dibaci şi iute, poate fi şi un acrobat, o maimuţă sau orice altceva în acest gen ce te atrage mai mult…

Unul dintre cei mai mari actori ai teatrului rus, V.N. Davîdov. În conversaţiile sale cu elevii, el repeta stăruitor:

— Înainte de toate, trebuie să găsiţi tulpina rolului, apoi succesiv ramurile principale, crengile mai mici,

crenguţele şi frunzele şi în sfârşit nervurile frunzelor.

Stanislavski vedea, de asemeni, drumul pentru crearea personajului într-o ordine consecutivă, prin asimilarea şi întărirea liniei de acţiune a rolului. Mai întâi acestea, apoi toate celelalte, între care şi înfăţişarea exterioară a rolului. Desigur, însă, că fiecare din elementele componente ale rolului derivă în mod organic unele din celelalte: construind schema acţiunilor fizice, adică prima etapă a muncii – actorul se şi află, într-o anumită măsură, în căutarea specificului personajului său. Este cu neputinţă să fie altfel, dar important este pentru actor ca, în această perioadă el să nu fie preocupat de compunerea caracteristicilor exterioare. Constantin Sergheevici ne atrăgea el însuşi atenţia, când se apropia momentul trecerii la lucrarea caracteristicilor exterioare ale rolului, la crearea înfăţişării cerute de rol.

Impunând actorului anumite modificări caracteristice ale înfăţişării exterioare, Stanislavski păstra o anumită consecvenţă. şi prudenţă, evitând în primul rând, să-i ceară lucruri ce-i depăşeau puterile, iar în al doilea rând îl ajuta să înţeleagă logic fiecare amănunt luat în parte.

— Ce este un om corpolent şi prin ce se deosebeşte comportarea lui de aceea a unui din slab? Un om „corpolent” îşi apleacă, totdeauna trupul pe spate, iar picioarele şi le ţine depărtate.

O

Pentru ce? Pentru că\centrul lui de greutate se deplasează spre abdomen, ceea ce îl sileşte să se aplece pe spate, spre a-şi păstra echilibrul, în timp ce pulpele sale groase nu-i permit să-şi strângă pijlioarele în poziţia obişnuită celorlalţi oameni. Şi acest fapt determină toată modificarea mersului său.

Dând asemenea indicaţii, Stanislavski propunea interpretului să umble prin cameră cu picioarele larg desfăcute şi cu o greutate imaginară pe burtă. Căuta, apoi, să introducă treptat această trăsătură fizică în diferitele momente ale rolului, până când actorul se obişnuia în aşa măsură cu această particularitate a atitudinii sale – încât devenea pentru el o comportare vie, obişnuită, organică, iar spectatorul din sală ajungea să creadă în corpolenţa personagiului, şi fără stratul de vatelină, aplicat pe burtă. Şi dacă actorul şi-ar adăuga totuşi stratul de vatelină, nu i-ar sta pe corpul lui ca un lucru străin, cu care e încă nedeprins.

— Care-i caracteristica unui om bătrân? Articulaţiile îndeosebi funcţionează prost, din care cauză nu se poate nici aşeza „nici ridica, fără sprijinul mâinilor. Înainte de toate, reţineţi aceasta. Logica comportării unui beţiv nu constă în aceea că se clatină, ci în faptul că încearcă să nu se clatine, încercaţi să redaţi lucrul acesta.

Prin analiza, fiecărui amănunt al comportării exterioare. Constantin Serglu evici diischidea actorului calea spre a dobândi această comportare exterioară, indicându-i totodată şi exerciţiile cele mai potrivite pentru a ajunge la ea. Să ne amintim, de pildă, exerciţiul cu picătura de mercur pe creştetul capului, pe care

Stanislavski mi-l indicase la una din repetiţiile piesei „Suflete moarte”, pentru a-mi însuşi felul de a saluta al lui Cicicov.

Constituie, oare, această consecvenţă în munca de pregătire a rolului o lege imuabilă, sau pot exista şi căi inverse? Poate oare actorul – du}) a ce şi-a pitit roluli şi a intuit înfăţişarea exterioară a personajului sau măcar diferite aspecu caracteristice – să înceapă cu compunerea acestor trăsături, ajungând totuşi la aceleaşi rezultate, adică la realizarea complexităţii de structură a personajului? Fireşte, o asemenea posibilitate nu este exclusă. Despre aceasta stau mărturie declaraţiile unora dintre actori şi ne vorbeşte însuşi Stanislavski în cartea sa „Viaţa mea în artă”. Dar o îndalungală experienţă de regizor şi de actor, (; e nu poate fi nesocotită; i-a arătat lui Stanislavăliii că drumul de la structura interioară a personajului la cea exterioară este cel mai sigur, cel mai organic şi mai potrivit cu arta noastră, artă chemată să reflecteze aspectul spiritual al fiinţei omeneşti şi nu să-i copieze trăsăturile exterioare. Şi a te îndoi de raţiunea acestui aspect ai metodei lui, înseamnă a te îndoi de însăşi valabilitatea întregii metode a lui Stanislavski. Să nu se ude pă el îşi) ropunea metoda să ca un mijloc „atun (; i (uvnd rolul nu-ţi reuşeşte”. Iar atunci când rolul r (! uşea, prin metode de pregătire contrarii sau chiar fără vreuna, faptul putea fi privit ca o excepţie, dându-se maeştrilor libertatea de a lucra cum cred ei.

Amintindu-mi drumul ce l-am străbătul ca actor, drum lung de [latruzeci de ani, şi analizându-mi, cu bună credinţă succeselii şi Csiauirile, [tot afirma că drumul indicat de Stanislavsetii a (ioresiains întotdeauna individualităţii mele artistice, chiar şi înainte de a-l fi întâlnit – încă de pe vremea când urmam singur acest drum, bâjbâind şi poticnindu-mă. Şi ori de câte ori mă abăleaau de pe acest drum, sufeream mereu eşecuri şi

desainăgiri.

DlllM.A. PHtiztintallK ÎN FAŢA CONDUCERII ARTISTICE ŞI

REALIZAREA SPECTACOLULUI „TARTUFFE”.

După moartea lui C.S. Stanislavsidii în anul 1P38 grupul de actori care pregătea „Tartuffe”, devenit pe neaşte ptate orfan, se afla, într-o alternativă din (ude mai grele. P o de o parte, fără conducerea lui Constantin Serghei vici continuarea muncii experimentale pănai eu nejaitinia, pe de altă parte, era [lăcat de a înceta im îi fietiţiile. Se părea că singura rezolvare dreaptă a aceşti i probleme la a de a ne încheia munca începută, prezentând spectacolut. Dar conducerea teatrului nu avea nici cea mai mică idee di spre stadiul muncii noastre de asimilare a materialului şi nici noi nu ne puteam pronunţa singuri în această privinţă. Metodele lui Stanislavski se deoselaiau atât de mult de normele obişnuite de îiutu, încât ne fi [tseau Crileriile pentru a stabili dacă ne apropiasem sau nu de etapa finală a repetiţiilor. Trecerea pe scenă era plină de răspunderi.

Ştiam că am muncit sârguitor, că ne-am antrenat mult.

că ici, colo am realizat chiar unele succese, piesa fiind temeinic studiată şi fiecare actor cunoscându-şi migălos rolul. Izbutisem chiar să interpretăm unele scene, fără a ne putea da seama dacă interpretarea noastră este bună sau nu., Ne obişnuisem atât de mult cu toate amănuntele încât nu le mai puteam privi critic. Noi puteam judeca numai dacă o scenă a fost interpretată corect sau nu, din punctul de vedere al acelor „note” pe care le închegasem anume pentru ea. Nu interpretasem, însă, niciodată un a, et întreg, nu toate scenele fuseseră suficient repetate şi nici măcar nu începusem pregătirea actului final al piesei. Starea noastră de spirit era departe de a fi optimistă. În culisele teatrului nu se credea că

reprezentarea piesei „Tartuffe” putea avea succes în faţa publicului.

Neputând dobândi din partea noastră o părere precisă asupra, spectacolului „Tartuffe”, conducerea teatrului a decis să vizioneze materialul pregătit, spre a hotărî împreună cu direcţia de scenă asupra sorţii spectacolului.

Ni se acordă timp şi loc pentru repetiţii urmând să „alegem” în întregime unul sau două acte, în vederea prezentării lor în faţa direcţiei şi conducerii altistice, deţinută de V.A. Sabnovsclii. Din acel monient, gruppl nostru s-a refăcut parcă dintr-odată;]) e tabelul repetiţiilor a apărut din nou titlul piesei lui Molière şi munca noastră, nduată cu avânt, a căpătat dintru început un cura (; b r acc-eiilunt de producţie. Trebuia să legăm între ele diferitele părţi studialo, să facem ordine, să scoatem în unele locuri „schelăria” spre a arăta măcar o parte din viitoarea „clădire”. Munceam cu spor şi cu entuziasm p pentru ca, în măsura]) ulerilor noastre, să nu compromitem prestigiul învăţătorului nostru. Activitatea noastră evolua în deplină înţelegere, făcându-se abstracţiie de unele fricţiuni neînsemnate şi inevitabile, în cadrul muncii creatoare a unui colectiv.

Ne-am prezentat la repetiţie, fără a putea anticipa dacă vom reuşi sau vom eşua. M.N. Chedrov, pe atunjci unicul conducător ai grupului nostru, ne ruga zbiruitor, să nu afectăm, „să nu ju; (3 am nimic”.

— Lăsaţi-vă sentimentele şi temperamentul şi controlaţivă numai fiecare acţiune – ne spunea el.

Rezultatele repetiţiei au depăşit toate aştepbirile noastre. Chiar primii paşi, primele noastre replici, atunci când nimeni nu „interpreta încă nimic”, ci „se adapta” şi „se aranja” numai, au provocat cpa mai încordată atenţie a asistenţei, influenţând favorabil starea de spirit a actorilor. Ne-am recules şi ne-am poncentrat cu toţii şi mai inulb. Şi

tocmai ceea ce devenise pentru noi un fapt obişnuit şi siiiphi anume tehnica interpretativă, pe care ne-o însuşisem în mare măsură, însenimi pentru cei prezenţi o surpriză din cele mai plăcute. Interpretarea noastră a stârnit interesul şi, pe măsură ce creştea atenţia asistenţei, sporea şi concentrarea noastră asupra evenimentelor din piesă, atrăgând pe fiecare dintre noi în puhoiul impetuos al luptei din sânul familiei lui Orgon. Garaclerul logic şi plin de consecvenţă al comportării noastre ne întărea încrederea în posibilităţile fiecăruia, ne stimula dinamismul, ne dezvăluia temperamentul. Actoii deveniseră de nerecunoscut. Talentele lor înfăţişau aspecte noi, neobişnuite... Se producea paiH a o înflorire spontană a întregului ansamblu. Apăreau, deodată, rezultatele neaşteptate ale muncii îndârjitei şi migăloase a lui Stanislavski şi Chedrov, din lunga perioadă de tini [) ce se scursese, muncă pe care nu o înţelesesem totdeauna deplin şi ale căr („i roade; nu le simţisem, până atunci. Urmărind jocul colegilor mei, rămâneam uimit de uşurinţa pu care treceau de la o prol) lemă la alta, (Mim îndeplineau ei cu exactitate şi în mod convingător orişici; diestiune, ca şi cum niciodată, în timpul repetiţiilor, nimeni nu s-ar fi izbit de greutăţi şi n-ar fi fost măcinat de îndoieli, sau nu ar fi curs sudoare şi sânge. Ce aş putea, spune despre interfiretarea mea, în afară de faptul că, pentru întâia oară, am înşeli S, în scena cu Gleant – în care căutam să-l conving de faptul că Tartuffe este, un sfânt – sensul; însemnătatea profundă pentru arta noastră a „viziunii" actorului despre care ne vorbise; de atâli; a ori Stanislavski? Cu prilejul aceleiaşi rep (; tiţii am înţeles limpede şi întrevederea im; a cu Tartuffe, şi cucernicia de care fă (; ea el, exces „şi felul lui de a se ruga în biserică sau de a plânge moartea puricelui – într-un cuvânt, întreaga lui imagine. Mă cuprinsese o dorinţă nestăvilită de a-i reda toate acestea; Cât mai limpede şi mai

amănunţit lui Gheirot, care juca rolul lui Gleanţ şi mă întrebam cu ciudă: pentru ce oare îi; fuză el să recunoască părerile mele despre Tartuffe? Descifram opinia dezaprobatoare a lui Gleant, din expresia ochilor săi, din colţurile buzelor, la sate sceptic în jos şi gata să schiţeze un surâs ironic, din mişcările nerăbdătoare al umerilor săi, etc. Nu sevăpa privirii mele sfredetitoare nici cea mai vag perceptibilă opoziţie oricât de tacite. Citeam toate gândurile lui Cleant şi fiecare din eh; nu făcea decât să toarne ulei peste foc. Repet, nu pot spune dacă am jucat bine sau nu, însă toate aceste însuşiri erau incontestabil prezente în scena cu Glmnt. La terminarea scenei, Gheirot a spus că, pentru prima oară a văzut ochii mei vii şi extrem de „grăitori”. Deduceam de aici că şi partenerul meu dăduse dovadă, de aceleaşi calităţi... Devenisem dintr-odată, conştienţi că la această repetiţie fiecare dintre noi izbutise să birue greutăţi, care în ajun păruseră încă de nebiruit.

Z «lua când ne-am prezentat la această repetiţie a însemnat triumful nostru. O primă etapă a muncii noastre se încheia astfel cu un categoric succes, opinia, culiselor schimbându-se radical în favoarea noastră. Conducătorul artistic al teatrului, V.C. Sahnovschi, a ţinut să aibă, a doua zi, o prelungită discuţie cu direcţia de scenă. În afară de Sahnovşchi şi Chedrov, au mai participat la discuţii Bogoiavlenscaia şi cu mine. Sahnovschi era uimit de „noua calitate” a interpretării. El ne-a spus:

— Nu mi-aş fi închipuit vreodată că această, comedie a lui Molière sau orice altă piesă a lui; să poată fi interpretată atât de remarcabils să poţi vedea într-însa viaţa pulsând pu atâta vigoare în fiecare cu}) a. Parcă actorii nu ar veni pe scenă din culise, la ar veni fie, care din camera lui, frământat şi îngrijorat de o chestiune deosebii de importante. Se observă în mod grăitor că sunteţi legaţi între voi f) riţi miile de fire ale relaţiilor de

familie. Cred că Elmira este cu adevărat soţia lui Orgon şi Mariana fii ca lui, uitend că am în faţă, pur şi simplu, nişte adori şi actriţe, distribuiţi în diferite roluri. Într-un cuvânt, cred până la capăt în realitatea întâmnlărilor de i» e scenă şi înţeleg pasiunea cu care membrii familiei luptă pentru salvarea căminului lor. Nu}) uteam asista cu nepăsare la această lu') la şi, în fiecare secundă, eram gata să intervin, deşi cunosc comedia aproape pe de rost. Eram emoţionat şi uimii. M-aţi lecuit cu totul de ideea, fixă a interpretării tradiţionale a lui Molierеţ prezentă în toate teatrele din lume.

Jocul vostru, a avut acea calitate, care constă în faptul că nu aţi sej) arat viaţa personajelor de viaţa voastră]) reprie; aţi adus pe scenă sentimente şi emoţii autentice, părăsind cu hotărâre formulele învechite şi comportarea-şablon. Mă tem doar să nu le regăsiţi, atunci când veţi îmbrăca costumele şi perucile din epoca lui Molière.

Nu e nevoie să adaug câtă satisfacţie ne-au dat aceste aprecieri. Însemna că jocul nostru căpătase, într-o oarecare măsură, a, Cele calităţi spre care ne îndreptase Stanislavski. Rămânea – fără a pierde reuşitele dobândite – să fiu, cern mai departe munca noastră pentru o cât mai perfectă realizare scenică a piesei lui Molière.

M.N. Chedrov şi-a luat pe seama sa misiunea de a duce la bun sfârşit punerea în scenă, însufleţit de simţământul răspunderii. El a continuat să caute cele mai potrivite soluţii pentru noile probleme pricinuite de schimbarea ţelului muncii noastre. Şi da, că întreaga perioadă precedentă activităţii noastre ar putea fi denumită etapa de muncă pentru desăvârşirea tehnicii actoriceşti, pentru reeducarea actorului, pentru însuşirea noii metode de muncă a actorului cu sine însuşi – mai desparte urma să» (; reem,} se baza celor găsile, o realizare scesiiică desăvârşită, şi aceasta prin sintezei cu [)

riuzătoare a tuturor elementelor scenice care alcătuiesc spwtacolul. Nu un spectacol al unui năsesocitor de măşti comice, ci un spectacol al marilor pasiuni, o comedie de moravuri şi de situaţii pline de semnificaţie, în care încordarea pasiunilor fiecărui personaj să fie dusă la culme. Voiam un „Tartuffe” viu, pasionat, actual, aşa cum fusesse cu trei sute de ani în urmă, o comedie oare să demaşte cu aceeaşi impetuozitate, ca şi atunci, făţărnicia şi bigotismul. În acest scop, Stanislavski, ne-a oferit premizele şi după o muncă serioasă şi cuprinzătoare – Ehedrov a prezentat spectacolul cu „Tartuffe” în seara, de 4 Decembrie 1939. Afişele şi programele spectacolului purtau un\ătoarea inscripţio:

„Acest spectacol închinat memoriei artistului poporului, C.S. Stanislavski, a fost început sub conducerea sa artistică”.

Luând cuvântul, Chedrov a rostit următoarele cu privire la „Tartuffe”:

— La crearea acestui spectacol, am lucrat după metoda acţiunilor fizice. În ce constă esenţa acestei metode? Constantin Sergheevici nu înceta să observe că, la drept vorbind, inducem în eroare actorii, atunci când întrebuinţăm cuvintele „acţiune fizică”. Există, în realitate, numai acţiunea psihofizică şi noi o definim drept acţiune fizică, spre a evita confuziile filosofice şi p pentru că acţiunile fizice reprezintă fapte concrete şi uşor de reţinut. Temelia artei noastre este tocmai exactitatea acţiunii omeneşti şi concretizarea ei în cadrul spectacolului dat. Da, că cunosc exact acţiunea şi logica ei, aceasta este pentru mine partitura, iar ceea ce voi îndeplini în faţa publicului este un moment de creaţie, a cărui partitură se află în mine.

Doi oameni au fost realizatorii acestui spectacol, în care a răsunate temă umană: Stanislavski care a pus bazele montării spectacolului „Tartuffe” şi care a păşit la

educarea multilaterală a aptorilor, în spiritul cel mai progresist şi M.N. Chedrov, care a încheiat munca începută. De obicei, Molière este „reprezentat”. Reprezentarea decurge de dragul reprezentării. Spectacolul străluceşte prin focuri de artificii, care nu încălzesc pe nimeni şi trucurile se perindă neîncetat în numele „teatralismului”. Vulgaritatea tradiţională a montării lui Molière a dispărut la Teatrul Academic de Artă şi, în şebimb, a apărut omul şi adevărul vieţii omeneşti, aducând pe interpreţi la cea mai desăvârşită formă de teatru. Aici, după câte mi se pare, se află însemnătatea punerii în scenă de la Teatrul Academic de Artă şi principialitatea ei.

Spectacolul a cunoscut un vădit succes de public. Critica a preţuit spectacolul şi ne satisfăcea faptul, că ea a semnalat tocmai calităţile năzuite de noi. Personal, nu pot fireşte face nicio apreciere în privinţa rezultatelor dobândite la spectacol, deoarece, prins în vâltoarea reprezentaţiilor la care luam parte, nu eram în măsură să judec cu obiectivitate.

Ceea ce rămânea vădit pentru toţi interpreţii piesei „Tartuffe” era atmosfera creatoare ce domnea pe speiia şi în culise, în timpul reprezentaţiilor. Nu mă refer numai la actori, care erau conştienţi de marea răspundere ce apăsa pe umerii lor, dar şi la întregul personal tehnic, căruia Cliedrov îi ţinuse câteva conferinţe speciale şi care a înţeles însemnătatea spectacolului şi s-a dovedit creator în munca depusă.

Simţeam parcă prezenţa lui Stanislavski, contopită cu dorinţa fiecăruia dintre noi de a nu-i jigni memoria. Această dorinţă constituie pentru noi toţi tema primordială, gândul de căpetenie.

Încheiere

„Cu cât mă ocup mai mult de problemele artei noastre – ne spunea odată Stanislavski – cu atât devin mai

concise formulele în care îmi cuprind definiţia dată artei superioare. Dacă îmi veţi cere definiţia, vă voi răspunde: „Este o artă în care există o *temă primordială* şi o *acţiune principală*, spre deosebire de arta vulgară, în care nu există nici temă primordială şi nici acţiune principală”.

Aceasta atestă faptul că principala cerinţă, formulată de Stanislavski faţă de arta teatrului, este prezenţa conţinutului ei ideologic. El nu vedea, însă, întruchiparea ideii în creaţia scenică, prin mijloace le unei tehnici actoriceşti reci şi profesionale, ci visa o altă tehnică artistică, în stare să mânuiască adevăratele sentimente omeneşti şi să vorbească despre adevăratele emoţii şi pasiuni umane.

A interpreta rolul înseamnă a reda scenic viaţa spiritului uman – spunea Stanislavski.

— Oare se poate crea aceasta, fără să creezi pe scenă desfăşurarea reală şi adevărată a vieţii? Neîndoielnic, caracterul organic al celor ce se petrec pe scenă nu creează încă o operă de artă scenică, în schimb formează ţesutul ei organic. Alegând tot ce este folositor şi, alungând ceea ce este de prisos, actorul sau directorul de scenă transmite evoluţiei vieţii de pe scenă un caracter convingător şi o orientare ideologică şi creează astfel calităţile care constituie tocmai dovezile fundamentale ale adevăratei opere de artă. Aceasta va fi cu atât mai desăvârşită cu cât textul ei va fi măi organic, cu cât aspectele vieţii vor fi redate mai aproape de realitate.

Nemulţumit de stadiul contemporan al tehnicii actoriceşti, Constantin Sergheevici spunea adeseori: arta noastră este, deocamdată, o artă de diletanţi, fiindcă nu avem încă o adevărată teorie a ei. Nu-i cunoaştem legile şi nici măcar elementele componente. Luaţi, bunăoară, muzica. Teoria ei este absolut precisă şi muzicantul are la dispoziţia lui totul spre a-şi dezvolta tehnica. La îndemâna lui, se află un număr nesfârşit de exerciţii şi de studii

pentru antrenamentul însuşirilor cerute de arta lui: agilitatea degetelor, dezvoltarea simţului ritmic, dezvoltarea auzului, dexteritatea mânuirii arcuşului şi aşa mai departe. El ştie cu precizie că elementul de bază al artei sale este sunetul; el cunoaşte bine gamele de sunete, cu care urmează să lucreze; el ştie, într-un cuvânt, ce are de făcut pentru desăvârşirea sa. Şi nu vei găsi, de pildă, un violonist, ocupând chiar locul modest de vioara a doua în orchestră, care, în afara muncii de la repetiţie, să nu sacrifice patru-cinci ore zilnic, pentru exerciţii. Acelaşi lucru se petrece şi în dodomeniul celorlalte arte. Dar arătaţi-mi un singur actor, care să acorde perfecţionării tehnicii sale un minut în plus, în afara orelor de repetiţii şi de spectacol. Zadarnic îl veţi căuta, pentru că nu există un asemenea exemplar, şi asta pentru simplul motiv că noi, actorii, nu ne cunoaştem elementele artei noastre, nu avem game, exerciţii, teme, nu ştim ce anume trebuie să antrenăm şi să dezvoltăm. Şi credeţi, oare, că faptul acesta impresionează pe mulţi dintre actori? Oamenii găsesc în aceasta un farmec deosebit al artei noastre, a cărei dezvoltare şi soartă n-ar fi hotărâtă de o oarecare teorie îngustă, care miroase a matematică. Nu, la noi totul e în mâinile lui Apollo.

C.S. Stanislavski, care atinsese în creaţiile sale culmile artei actoriceşti şi regizorale, s-a dovedit un om remarcabil şi în studiul profund al bazelor elementare ale acestor creaţii. El a descoperit o metodă, care a dat posibilităţi nemărginite dezvoltării tehnicii actoriceşti, pentru o cât mai completă dezvăluire a individualibiţii actorului, pentru perfecţionarea lui şi pentru propăşirea şi desăvârşirea artei teatrale, în general.

Observând jocul marilor artişti, el a căutat, înainte de toate să înţeleagă datorită căror calităţi – interpretarea lor devine într-adevăr măreaţă. Stanislavski voia să descopere metodele lor de lucru pentru compunerea rolului şi, în

general, fazele procesului de creaţie, natura creaţiei actoriceşti, spre a ajunge, astfel, la elaborarea unei tehnice speciale pe care să o pună la îndemâna spectatorului; o tehnică anumită, care să permită şi unui interpret de valoare mijlocie ca, prin exerciţii zilnice şi asidue, să ajungă, cui cea mai mare uşurinţă, la limita posibilităţilor sale actoriceşti. Atingând acest punct, metoda aceasta poate fi considerată, pe drept cuvânt, o tehnică artistică, modalitatea cea mai sigură şi mai scurtă, care duce la construirea naturii organice a artistului.

Munca lui Stanislavski cu actorii mergea mai ales pe linia eliberării actorului de obstacolele care-l împiedică să-şi manifeste liber natura creatoare.

„Spre a soluţiona o anumită problemă scenică, meşteşugul actoricesc dispune de două, trei, de maximum zece procedee, în vreme ce natura posedă un număr infinit. De aceea nu forţaţi, ci respectaţi legile naturii – aceasta este singura pale justă. Printr-o muncă îndârjită cu voi, înşivă – vă veţi însuşi înalta tehnică artistică, în acord cu natura. Calea spre creaţia organică trece prin adevăr şi încredere. Pentru a face ca natura noastră organică să lucreze până în subconştientul ei, este necesar să se redea pe scenă cursul normal al vieţii.

Este greu să ne închipuim dezvoltarea teoriei şi tehnicii vreunei arte, atâta timp cât nu cunoaştem elementele care o alcătuiesc. În orice artă, elementele alcătuitoare reies cu o vădită limpezime. Cine se poate îndoi că acestea sunt: sunetul în muzipă, culoarea în pictură, linia în destm, gestul în pantomimă, cuvântul în literatură şi poezie? Dar în arta noastră?… întrebaţi diverşi oameni de teatru şi fiecare vă va da un răspuns deosebit şi, de regulă, va omite să vă spună ceea ce există în realitate, ceea ce se cunoştiai şi acum o mie de ani şi ceea ce constituie un adevăr indiscutabil: elementul principal al artei noastre este *acţiunea*, „o acţiune autentică, organică,

rodnică şi cu un scop bine determinat” – precum se exprima Stanislavski.

Imaginea scenică, este, înainte de toate, imaginea acţiunilor omului. Actorul este chemat să întruchipeze, în cadrul spectacolului, linia acţiunii cerută de dramaturg pentru personajul respectiv. Orientându-se în episoadele piesei, actorul determină pentru sine logica diferitelor verigi ale liniei generale şi neîntrerupte ale acţiunii. Este începutul muncii sale în privinţa rolului. Determinarea „temei”, a „acţiunii principale”, a „nucleului” rolului, nu se dobândeşte de la început, ci este urmarea unei străduinţe îndelungate şi a soluţionării prealabile a temelor elementare ale rolului. Trecând, apoi, de la un episod la altul, actorul îşi lămureşte treptat întreaga linie a comportării sale, a luptei sale, a logicii ei de-a lungul întregii piese. Această linie trebuie să fie neîntreruptă în conştiinţa lui, avându-şi punctul de plecare cu mult înainte de începerea spectacolului, continuând în momentele absenţei de pe scenă, şi sfârâind dincolo de finalul reprezentaţiei. Întruchiparea ei trebuie să fie clară şi precişă, fără să provoace îndoieli inutile, extrem de veridică, şi organică. Omul care doreşte să câştige în viaţă încrederea celor din jur şi un anuimt prestigiu are datoria să fie precaut în acţiunilb sale, să respecte logica şi ordinea lor succesivă şi să fie sincer.

Convingerea scenică a actorului urmează aceleaşi legi. Realizarea unei linii de comportare, consecventă din punct de vedere logic, întruchiparea vie şi organică a acestei linii, reprezintă fundamentul viitoarei imagini scenice, într-adevăr desăvârşită. De aceea este firesc ca munca actorului în privinţa rolului să înceapă tocmai de la căutarea acestei linii de acţiune, tocmai de la căutarea caracterului di organic. Aceasta este calea cea mai dreaptă şi cred că e singura cale dreai) ta. Întruchiparea scenica a oricărei acţiuni cere punerea în mişcare a tuturor

elementelor din care se compune comportarea unui om. În viaţă, această activare se produce în mod inconştient, ca o reacţie naturală la evenimentele din afară, în vreme ce pe scândurile scenei toate evenimentele sunt fictive şi nu pot provoca în actor o reacţie firească. Pe ce cale poate ajunge el la întruchiparea liniei de comportare organică a personajului scenic?

Constantin Sergheevici ne atrăgea atenţia asupra a ceea ce este mai concret, mai palpabil în orice acţiune umană, adică asupra aspectului ei fizic. În practica sa regizorală şi pedagogică, îndeosebi în ultimii ani, el considera studiul comportării fizice de o însemnătate hotărâtoare, sub raportul organizării muncii de pregătire a rolului. Separarea comportării fizice a omului de toate celelalte elemente era desigur un procedeu convenţional, o metodă pedagogică, inventată de Stanislavski. Abătând atenţia actorului din domeniul sentimentelor şi psihologiei şi îndreptând-o spre executarea unor acţiuni „strict fizice”, Stanislavski oferea interpretului mijlocul organic şi firesc de a pătrunde în sfera sentimentelor, care determină aceste acţiuni.

„Construiţi schema cea mai simplă a acţiunilor fizice din rolul vostru – ne sfătuia Constantin Sergheevici. Faceţi ca linia acestor acţiuni să devină neîntreruptă şi vă veţi însuşi rolul într-o proporţie de cel puţin treizeci şi, cinci la sută”.

Schema acţiunilor fizice constituie scheletul pe care creşte tot ce constituie esenţa imaginii omeneşti. Ea este, totodată, o metodă de verificare a caracterului organic al comportării scenice, pre, cum şi răsfrângerea expresivă a sentimentelor, a emoţiilor şi, în genere, a tot ce cuprinde imaginea scenică.

Măiestria, pe care o solicită Stanislavski, nu poate fi dl cât rodul unei munci încordate şi neobosite de o viaţă întreagă şi ea arareori reuşeşte fără asemenea strădanii.

Este un nonsens să credem că facem parte din acele genii, cărora totul le izbândeşte ca „un dar, ceresc”. Geniul este o apariţie rară şi trebuie să înţelegem, o dată pentru totdeauna, că arta noastră este plină de greutăţi, ce nu pot fi biruite decât prin perseverenţă. Din nefericire, puţini sunt la număr acei oare înţeleg aceste lucruri, închipuindu-şi că arta teatrală este din cele mai simple şi mai uşoare, deoarece o privesc de la distanţă – şi deoarece cu cât jocul actorului este mai desăvârşit, cu atât arta hii pare mai uşoară şi mai simplă.

Acei care ajung să dobândească o măiestrie şi o tehnică superioară vor izbuti să realizeze o imagine omenească vie, convingătoare şi vor ocupa locurile de cinste, păstrate în ţara noastră artiştilor adevăraţi. Jocul lor, profund şi nuanţat totodată, cucereşte publicul; spectatorul le rămâne recunoscător pentru clijiele de emoţie, care se prelungesc vreme îndelungată, după părăsirea sălii de teatru. În faţa artistului, care posedă arta adevărului, fiecare nu poate simţi altceva – decât o profundă stimă, recunoscând înrâurirea acestui artist asupra sufletului său.

Pentru a crea adevărul pe scenă, trebuie să dezvolttăm în noi înşine capacitatea de a-l simţi „ceea ce este acelaşi lucru cu auzul muzical la un muzician. Această calitate poate fi, într-o anumită măsură, înnăscută, dar se şi poate dezvolta. Adevărul scenic şi comportarea organică cer actorului o muncă temeinică, o severă disciplină proprie, de-a lungul întregii sale activităţi, precum şi studiul atent al vieţii şi cunoaşterea profundă a lumii contemporane. Nuanţele cele mai subtile, din care sunt ţesute relaţiile dintre oameni, sunt exprimate adesea prin acţiuni fizice, abia perceptibile ochiului. Ele trebuie studiate de către actor cu migală şi trebuie să devină obiect de exerciţiu zilnic. Tot ceea ce omul face în viaţă, în mod reflex, actorul trebuie să deprindă conştient şi să

ajungă, apoi, să redea pe scenă, în mod reflex. Pentru aceasta există o serie de exerciţii, propuse de Stanislavski şi de elevii lui.

Unii dintre oamenii noştri de teatru, spectacologi şi critici, se ridică adeseori împotriva tehnicii propuse de către Stanislavski, ironizând-o prin caracterizarea, drept „matematică”, „mecanică precisă” etc. Aceasta se datorează faptului că problemele legate de noua tehnică au fost luate practic în cercetare doar de un număr restrâns de specialişti şi de aceea metoda a fost înţeleasă de către foarte puţini. Studiul metodelor lui Stanislavski e înconjurat de serioase dificultăţi, însă regizoriil, chemat să pună în scenă opera dramatică, şi actorul, prin mijlocirea căruia se transmite spectatorului gândirea dramaturgului, nu au dreptul să ignoreze mijloacele pentru dezvoltarea şi perfecţionarea măiestriei lor tehnice, oricât de complicate le-ar părea toate acestea, la început. Sunt directori ţie scenă şi actori care nu stăpânesc această tehnică şi nici nu sunt satisfăcuţi de metodele curente ale meşteşugului teatral – aceştia caută mijloace de expresivitate, fie printr-o manieră de interpretare voit convenţională, fie prin încercarea de a folosi pentru arta actorului procedeele şi elementele unor arte apropiate, convinşi fiind că deschid drumuri noi chiar în arta noastră. Ce greşeală profundă!

Un spectacol dramatic, pare constituie, prin esenţa sa, (î reflectare a vieţii omeneşti, poate fi convingător numai atunci când este realizat prin mijloacele unor acţiuni vii şi organice. Posibilitatea creării unei imagini a omului, autentică, vie, artistică reprezintă particularitatea cea mai fericită a artei actorului şi nu are niciun sens să renunţăm la această remarcabilă particularitate şi cu atât mai puţin s-o golim de conţinut. Dar repet: crearea unei imapfini omeneşti vii necesită o măiestrie de înalt nivel artistic, o tehnică cu totuli deosebită şi care nu trebuie confundată cu tehnica profesională obişnuită, ce duce

numai la un simulacru de artă dramatică. Acestea sunt două tehnici – tot atât de deosebite între ele cât creşterea plantelor vii, pultivate în seră, de fabricarea florilor artificiale.

Adeseori, unii actori care nu se bucură de faima unor artişti mari, au totuşi, în cercurile teatrale resputaţia că stăpânesc mijloacele tehnice. Auzim spunându-se frecvent: „Da, este lipsit de gust, e grosolan, dar are o tehnică foarte bogată”. Tehnica ce dă naştere unei arte vulgare şi lipsită de gust sau nu este tehnică, sau, în orice caz, nu este acea tehnică despre care este vorba aici. Iscusinţa de a cuceri spectatorul naiv, prin mijloace ieftine şi răsuflate, abilitatea de a pronunţa cu efect fraze comice sau patetice, pricinuind ropote de aplauze prelungite mult după căderea cortinei, intrările şi plecările spectaculoase, abaterea atenţiei publicului de la jocul celorlalţi parteneri şi concentrarea interesului său asupra persoanei tale, fac parte din arsenalul învechitelor obiceiuri şi mijloace profesionale. Ele pot fi vulgare, ca acelea aparţinând categoriei mai sus descrise, sau mai rafinate, când numai spectatorii exigenţi vor putea prinde meşteşugurile jocului. Toate aceste procedee, prin însăşi esenţa lor, nu au nimic comun cu ceea ce Stanislavski numeşte tehnică artistică şi de aceea nu ne pot interesa.

Aşadar, rostul unei arte într-adevăr superioare este crearea imaginii unui om autentic viu… Actorul, care a reuşit măcar odată să se identifice cu personagiul interpretat, trăieşte acest fapt ca un eveniment de culminantă însemnătate şi resimte adevărata bucurie a creaţiei. Acest simţământ de fericire este trăit destul de rar şi de aceea actorul, care l-a trăit odată, încearcă o permanentă nemulţumire artistică ori de câte ori creaţia sa este înlocuită cu surogate, chiar dacă aceste preparate profesionale au succes în faţa spectatorilor. Şi numai atunci când actorul trăieşte viaţa autentică a personajului

creat de fantezia lui, când logica acestui personaj a devenit logica lui, iar acţiunile dictate de această logică vor fi înfăptuite, cu toate subtilităţile lor, de întreaga fiinţă vie a actorului, numai atunci când impresiile, cele mai subtile sunt percepute de propriii săi nervi, când faptele sunt înţelese de propriul său creier – numai atunci actorul începe să simtă bucuria unui maestru, care creează o operă cu adevărat artistică.

Bazându-se pe marile tradiţii culturale ale teatrului rusesc vechi, C.S. Stanislavski a ajuns, prin elaborarea unei tehnici regizorale şi actoriceşti, la rezultate şi concluzii fără precedent în istoria artei mondiale. Pasul uriaş făcut de Constantin Sergheevici pe calea dezvoltării şi consolidării unei arte realiste, cu conţinut ideologic, ce a caracterizat întotdeauna teatrul patriei noastre, înzestrarea actorului cu o tehnică înaintată, care îl ajută la atingerea scopului său, sunt merite într-adevăr de nepreţuit în fa (a artei, şi care ne îndreptăţeşte să fim mândri; de a, acest geniu al Ţării Sovietice.

Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie i-a deschis lui Stanislavski posibilităţi imense pentru experienţele sale creatoare, aşa cum nici nu se putea măcar visa în trecut. Acestea au dat marelui maestru al scenei putinţa de a-şi duce la capăt strălucitele sale cercetări, cărora le-a închinat toată viaţa.

Ceea, ce ne-a lăsat Stanislavski trebuie studiat şi stăpânit, în toate privinţele, ca una din armele cele mai desăvârşite de luptă, pe frontul cultural, pentru măreţele noastre idei.

CUPRINS

Prefaţa

Câteva cuvinte ale autorului început de drum

Intrarea mea la Teatrul Academic de Artă şi primul contact cu C.S. Stanislavski (Piesa Delapidatorii)

„SUFLETE MOARTE”.

„Prologul”...
„La guvernator”.
Scena „La Manilov”.
Scena „La Nozdrev”.
Scena „La Pliuşchin”.
Scena „La Corobocica
Scena din „Camera de Consiliu”.
„Bal şi Banchet la guvernator”.
„TARTUFFE”.
Convorbirea prealabilă şi începutul muncii practice...
Despre caracteristicile exterioare
Prima prezentare în faţa conducerii artistice şi realizarea spectacolului „Tartuffe”.
Încheiere...